

Beethoven

Nach der Radierung von Carel L. Dake.

Mit Genehmigung der Verleger und Eigentümer: Dietrich & Co., Hofkunsthandlung, Brüssel.

Geschichte der Musik

von

Karl Storck

mit Buchschmuck von
Franz Stassen



Stuttgart
Muthsche Verlagshandlung
1904

F. STASSEN

Druck von A. Bonz' Erben in Stuttgart.

Vorwort.

„Denen Liebhabern zur Gemütsergötzung." Also schrieb Johann Sebastian Bach auf „der Klavierübung ersten Teil." Mit ähnlichen Widmungsworten begleitete er fast alle jene Werke, die für den Musikfreund, das musikalische Haus bestimmt sind.

Wäre es heute noch schriftstellerischer Brauch, gleich auf dem Titelblatt zu sagen, an wen man bei der Abfassung eines Buches besonders gedacht hat, ich hätte getreulich jene Worte des verehrten Meisters übernehmen können. Und zwar durchaus nicht als Gewohnheitsphrase, sondern mit grundsätzlicher Betonung der Worte „Liebhaber" und „Gemütsergötzung".

„Dilettant" hat im Laufe der Zeit eine üble Bedeutung erhalten, die ein Mann von Sprachgefühl mit dem „Liebhaber" niemals verbunden haben würde. Nun ist das Wort „Dilettant" ja zwar ein Fremdwort; die „Musikdilettanten" im bösen Sinne aber sind leider bei uns ein sehr häufiges Gewächs. Ihre Zahl ist im gleichen Maße gestiegen, wie die der wahren Liebhaber abgenommen hat.

Die Klagen über den geistigen und seelischen Tiefstand unseres massenhaften häuslichen Musikbetriebs sind allgemein. Noch schlimmer, als im Bürgerhause, sieht's beim breiten Volke zumal auf dem Lande aus. Hier ist die gesunde Musikpflege fast ganz verschwunden. Die geradezu lächerliche Zahl der Konzerte, mit denen unsere Großstädte überschüttet werden, vermöchten auch dann jenen Verlust nicht auszugleichen, wenn sich nicht so viel Mittelmäßiges und Schlechtes in den Konzertsaal drängte, wenn nicht die Programme zumeist von so bösartiger Ober-

flächlichkeit wären. Es steht also keineswegs so glänzend um unser Musikleben, wie man gemeinhin rühmen hört.

Die Bedeutung der Musik für das geistige und seelische Leben unseres Volkes leugnet kein Einsichtiger. Ich bin nun der Überzeugung, daß die wichtigste Pflegestätte zur Erzielung einer gesunden Musikkultur das Haus ist. Und darum wendet sich mein Buch vorwiegend an das musikalische Haus. Allerdings nicht an jenes Haus, in dem aus Langeweile oder äußerlicher Prunksucht gesungen und geklimpert wird; nicht an jenes Haus, für dessen Art die Salonmusik kennzeichnend ist. Gibt es einen schärferen Gegensatz zu dieser äußerlich glänzenden, innerlich aber hohlen, in ihrem ganzen Wesen verlogenen Kunst, als jene Musik, die unsere Größten ausdrücklich dem Hause gewidmet haben, die Kammermusik? Der Name wirkt wie ein Programm. Die Hausmusik ist eine intime Kunst; ihr Schauplatz ist nicht der Salon, sondern die stille Kammer. Hier entfaltet der scheue Vogel Phantasie seine Schwingen, sei's daß wir ganz allein mit Frau Musika sinnige Zwiesprache pflegen, sei's daß gleichgesinnte Freunde ausführend oder zuhörend mit uns sich vereinigen.

An jene echten „Dilettanten", jene wahren Liebhaber der Musik dachte ich also bei meinem Buche. Und zu ihnen spreche ich als Einer, der sie selber liebt. Es kam mir weniger auf scharfsichtige Kritik, auf eindringliche Untersuchung theoretischer Probleme, auf philologisch peinliche Darlegung der zahlreichen Streitfragen an, als auf „Gemütsergötzung." Nicht als ob ich „vor Liebe blind" in taumelnder Begeisterung von der Musik der verschiedenen Zeiten und Völker schwärmen wollte. Ich hoffe, man wird mir zugeben, daß meine Darlegungen auf eingehendstem Studium der einschlägigen Literatur beruhen, so sehr ich mich bemüht habe, für den Leser die Spuren der oft mühseligen Vorarbeit zu verwischen. Und wo es mir im Geiste einer gesunden Musikkultur geboten schien, bin ich vor der schroffen Ablehnung ebenso wenig zurückgeschreckt, wie vor jenem „parteiischen Enthusiasmus", den Goethe vom Biographen forderte.

Aber ich möchte doch erreichen, daß etwas von der Liebe, die mich selber zu dem Gegenstande erfüllt, auf den Leser übergeht — das hat den Ton des Ganzen bestimmt; das ist der Grund, weshalb ich auch bei scheinbar entlegenen Punkten auf unser Fühlen, unser Verhältnis zu den betreffenden Fragen eingehe; deshalb habe ich allgemeinere Dar-

legungen einer mehr „organisierenden“ oder erzieherischen Kritik unbedenklich der geschichtlichen Darstellung angefügt. Denn ich spreche doch zu Menschen meiner Zeit, denen die Forderungen und Bedürfnisse unserer Tage am nächsten gehen. Sollte ich da z. B. der geschichtlichen Folge zuliebe darauf verzichten, bei der Behandlung des alten Volkslieds zu untersuchen, wie wir heute wieder zu einer Volksmusik gelangen könnten? Oder mußte ich nicht der Darstellung der Anfänge der Oper eine Erörterung des Wesens der Verbindung von Musik und Drama vorausschicken, in der auch zu Richard Wagners viel späteren Theorien Stellung genommen wurde, die sich uns heute bei dem Worte „Oper“ sofort aufdrängen.

Vielleicht erreiche ich es auf diese Weise, daß auch jene Abschnitte meines Buches von Musikliebhabern gelesen werden, die sich mit der Musik von Zeiten und Völkern befassen, deren einzelne Schöpfungen uns persönlich nicht nahegehen. Es ist ja eine der eigentümlichsten Erscheinungen, daß die Wirkung des musikalischen Kunstwerks räumlich und zeitlich viel beschränkter ist, als die der Schöpfungen der andern Künste. (Man vergl. die nähern Ausführungen S. 88 u. ff. dieses Buches.) Ich habe mir daraus die Lehre gewonnen, für jene Epochen unter Verzicht der Beleuchtung der einzelnen Kunstwerke den Nachdruck auf das allgemein Grundsätzliche, das für die Gesamtentwicklung Wirksame und die kulturgeschichtliche Bedeutung der Musik zu legen. Ich suchte so Goethes Auffassung zu folgen, wonach das Kunstwerk vom Geschichtsschreiber nicht einzeln für sich, sondern innerhalb der Gesamtentwicklung und als Teil der Gesamtkultur aufzufassen ist.

Die Aufdeckung der großen Entwicklungslinie einerseits, die psychologische Ergründung der schöpferischen Persönlichkeiten andererseits erschienen mir so als die beiden Hauptaufgaben dieses Buches. Ich habe auch gelegentliche Wiederholungen nicht gescheut, um beiden nach Kräften gerecht zu werden.

Daß diese Kräfte der schweren Aufgabe gegenüber oft versagten, weiß Niemand besser, als ich. Vielleicht ist es bei keinem Gegenstand schwerer, ihn den „Liebhabern zur Gemütsergötzung“ darzustellen, als bei der Musik, wo es so sehr auf Stimmungen und persönliches Empfinden ankommt. Was mir immer wieder Mut machte, waren die Erfahrungen, die ich seit Jahren bei meiner musikschriftstellerischen Tätigkeit in unseren

größten Zeitschriften, wie als Kritiker des überreichen Berliner Musiklebens gemacht habe. In beiden Fällen habe ich immer an den „Liebhaber“ im geschilderten Sinne gedacht, und sie haben mir so oft ihre „Gemütsergötzung“ bestätigt, daß ich auch jetzt auf eine freundliche Aufnahme des im gleichen Geiste gehaltenen Buches hoffe, dem Franz Stassen einen so echt musikalisch empfundenen Buchschmuck, der Verleger ein so schönes Gewand geliehen haben.

Dr. Karl Storck.

Einleitung.

Die „schönste Offenbarung Gottes“ nannte Goethe in einem Briefe an Zelter die Musik; Beethoven verkündete stolz: „Musik ist höhere Offenbarung, als alle Weisheit und Philosophie“; Schopenhauer wies der Musik im Verhältnis zu den übrigen Künsten eine Sonderstellung an, indem sie nicht, wie die andern, das Abbild einer „Idee“, sondern eine solche selbst sei. Sie sei Abbild des „Willens“ des „An sich“ der Welt selber. „Deshalb eben ist die Wirkung der Musik um so mächtiger und eindringlicher, als die der andern Künste, denn diese reden nur vom Schatten, jene aber vom Wesen.“

Entkleiden wir die Aussprüche des Dichters, des Musikers, des Philosophen der schönen Worte, so sagen alle drei, daß das Wesen der Musik ein Geheimnis ist. Wir sehen die Wirkungen der Musik, wir kennen ihre Ausdrucksmittel, wir können sagen, daß sie in die Hauptelemente Melodie, Harmonie und Rhythmus zerfällt, wir können das Verhältnis der Töne untereinander mathematisch, den Ton selbst physikalisch bestimmen, — warum aber das alles so auf uns wirkt, warum wir es so fühlen, warum die Musik ohne Worte so verständlich zu uns spricht, das vermögen wir nicht zu erkennen. „Die Erfindung der Melodie, die Aufdeckung aller tiefsten Geheimnisse des menschlichen Willens und Empfindens in ihr, ist — ich brauche wieder Worte Schopenhau s — das Werk des Genius, dessen Wirken hier augenscheinlicher, als rgendwo, fern von aller Reflexion und bewußten Absichtlichkeit liegt und eine Inspiration heißen kann. Der Begriff ist hier, wie überall in der Kunst, unfruchtbar; der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus in einer Sprache, die seine Vernunft (d. h. sein waches Bewußtsein) nicht versteht, wie eine magnetische Som-

nambule Aufschlüsse gibt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat."

Das eine können wir sagen, daß die Musik die Kunst der Innerlichkeit, daß sie die Sprache der Seele ist. Geheimnisvoll ist sie, wie diese; gleich ihr strebt sie über das Irdische hinweg zu Gott. „Opfere noch einmal alle Kleinigkeiten des gesellschaftlichen Lebens deiner Kunst: o Gott über alles." Mit diesen Worten begann Beethoven seine „Missa solemnis", die er nach Schindlers Zeugnis in einem „Zustand absoluter Erdenentrücktheit" geschrieben hat. Die Religiosität, in dem Sinne der Verbindung der Menschenseele mit der Gottheit, ist eine Haupteigenschaft der Musik. Es ist kein Zufall, daß die größten Tonsetzer, auch wenn sie im Leben weltlicher Leidenschaft gedient, am Ende ihrer Laufbahn sich religiösen Stoffen zuwandten. Die Palestrina, Bach, Händel, den kindlich frommen Haydn brauchen wir nur zu nennen. Aber auch der heitere Mozart kam über „Don Juan" und „Zauberflöte" zum „Requiem"; Schubert rang seinem bereits dem Tod geweihten Körper die Es-Messe ab; der Genußmensch Rossini legte die Feder aus der Hand, nachdem er ihr durch das „Stabat mater" eine höhere Weihe gegeben; Richard Wagner, der die sündige Liebe Tristans und Isoldes gesungen, feierte am Ende seiner Tage den „reinen Toren" Parsifal; der Weltmann Franz Liszt krönte sein Lebenswerk mit „Christus", in dem er mit dem glühenden Empfinden des Mystikers seinen Gott gepriesen; Brahms hat sich mit den vier „ernsten Gesängen" von den letzten Dingen sein Totenlied gesungen; der gute Bruckner widmete seine letzte Symphonie „dem lieben Gott". —

Was Wunder, daß die Mythe fast aller Völker die Erfindung der Musik den Göttern zuschreibt, die ihrerseits diese herrliche Gabe der Menschheit schenkten. Auch die christliche Vorstellung bevölkert den Himmel mit den singenden Heerscharen der Engel. Was Wunder ferner, wenn so oft die tiefsinnigste Spekulation mit der Musik verbunden wurde; wenn das Verhältnis der Töne zu einander zum Sinnbild der Bahn der Gestirne wurde; wenn wunderbarer Tiefsinn, wie verbohrte Wunderlichkeit die Ergebnisse ihres Denkens an musikalische Vorstellungen zu knüpfen versuchten! Fast selbstverständlich auch ist es danach, daß aller religiöser Kult die Musik als eines seiner stärksten Wirkungsmittel aufbietet, vom bloßen Gebrüll oder Gemurmel des in blutigen Menschenopfern rasenden Kannibalen-

stammes bis zu den phantastisch kühnen Gebilden, die Männer, wie Palestrina und Bach, aus dem vergeistigten Material der Töne bauten. —

Hier die Religion, das unkörperliche, geistige, seelische Band, das den Menschen mit einem unsichtbaren, nur geahnten, stets gefühlten, nie erkannten Gottwesen verbindet, — auf der andern Seite die Naturkraft. Geheimnisvoll auch sie. Wohl hat man Worte dafür erfunden, hat von Liebestrieb, Spieltrieb, Mitteilungstrieb u. s. w. gesprochen, um es zu erklären, daß der Mensch jauchzen, daß er stöhnen muß, daß er jetzt schreit vor Schmerz, dann jubelt vor Freude, daß ihm die Brust springen würde, wenn er nicht sänge, wenn er keine Musik hätte. Aber die Erklärung für diese Erscheinungen vermögen jene Worte nicht zu geben, die selber nur Bezeichnungen für die letzten sichtbaren Ursachen jener Betätigungen sind, die ihrerseits alle unter den Begriff „Leben" fallen. Musik — wenn auch in rohesten Formen — ist überall, wo menschliches Leben ist.

Diese Eigenschaft der Musik als Naturkraft äußert sich am auffälligsten bei jenen Völkern des Altertums und auch des heutigen Orients, wo sie zumeist als sinnliches Reizmittel auftritt. Aber die sinnliche, die rein körperliche Wirkungskraft der Musik ist überall und zu allen Zeiten gefühlt und von den Komponisten beabsichtigt worden. Sie wird bereits durch jene zahlreichen Mythen bekräftigt, deren charakteristischste die von Orpheus und der schönen, lieben Savitri sind. Sie wird bestätigt durch die stets erneuten Kirchenverbote gegen bestimmte Gattungen von Musik. Ein W. Heinse bezeichnete geradezu als Hauptzweck der Musik die „Erregung von Leidenschaften". Wer die aufregende Macht der Musik Wagners am Schluß des ersten Akts der „Walküre" nicht erlebt, dessen musikalisches Empfinden ist sicher wenig entwickelt. Und wenn wir Offenbachs Operetten „gemein" nennen, so meinen wir die vom Geiste Heines erfüllte Musik mehr, als den blöden Text. Doch wozu hier noch Beweise erbringen, es genügt darauf hinzuweisen, daß der Tanz ohne Musik nicht bestehen kann. Übrigens äußert sich die Wirkung der Musik so körperlich, daß sie wiederholt zum Gegenstand medizinischer Studien gemacht worden ist. So hat erst neuerdings Paul Mentz starke Einwirkungen auf Puls und Atmung festgestellt.

Waltet so die Musik im Menschen als eine Art Naturgewalt, so ist sie andererseits durchaus nicht auf den Menschen beschränkt. Vielmehr ist die ganze Natur, auch die sogenannte leblose, voller Musik.

Wir werden uns in einem besonderen Abschnitt mit dieser „Naturmusik“ zu befassen haben. Hier ist für uns wichtig, daß, wenn es eine Naturmacht war, die den Menschen zur Musik geradezu zwang, die Musik in der Natur ihm zunächst als Vorbild dienen konnte. Für die Äußerung seiner Liebessehnsucht hätte der Mensch im Lied mancher Vögel schöne Vorbilder gefunden, das dräuende Gebrüll des wilden Tieres könnte das Vorbild jenes Barditus der in die Schlacht stürzenden Germanen gewesen sein, der die eisernen römischen Legionen erbeben machte.

So ließen sich viele Beispiele aneinanderreihen. Aber seltsam, sie haben wenig Überzeugendes. Es ist ganz gewiß und durch viele Beispiele der Musikliteratur aller Zeiten belegt, daß die Musik in der Natur den Menschen oft zur Nachahmung reizte. Aber das ist zumeist doch ein überlegenes Spielen. In Wirklichkeit hat die Natur dem Menschen für die Musik nicht Vorbilder zur Nachahmung, sondern Stimmungswerte gegeben.

Man erkennt hier den großen Unterschied der Musik von den anderen Künsten, zumal der Plastik und Malerei, deren bestes Vorbild immer die Natur geblieben ist. Ja, man muß noch weitergehen und sagen: die Musik mußte sich von allen Vorbildern in der Natur entfernen, wenn sie eine Kunst werden sollte. Der Inhalt der Musik ist eben unendlich weiter, als die körperliche Natur: das Leben der Seele, die Empfindungen des Herzens. So erhalten wir die seltsame Tatsache, daß selbst die einfachste Form, die Vorbedingung alles künstlerischen musikalischen Schaffens, die Tonskala eine geistige Tat ist, die in der Natur kein Vorbild hat, sich auch in ihren Tonschritten um die von natürlichen Vorbildern gegebenen nicht kümmert.

Nur so konnte die Musik zur Sprache der Innerlichkeit, zur Künderin der heimlichsten Empfindungen und innerlichsten Seelenzustände werden, wenn sie selber von den Bedingungen des körperlichen Seins nicht stärker berührt wurde, als Gemüt und Seele.

Es haben mehr als zweieinhalb Jahrtausende menschlicher Kulturarbeit dazu gehört, bis die Tonsprache zu einer solchen Höhe gediehen war, daß ein Mensch in ihr sein seelisches Erleben zu dichten vermochte. Denn eigentlich sind wir erst bei Beethoven auf dieser Höhe angelangt. Viele Jahrhunderte dauerte es, bis die Menschheit zu jenen Kunstformen der Mehrstimmigkeit gelangte, die heute die ungeübtesten Volkssänger finden, wenn sie zu einer gegebenen Weise

eine zweite und gar eine dritte und vierte Stimme singen. Wieder bedurfte es langer Arbeit, bis die Musik sich von der Menschenstimme frei machte, und uns nur durch der Töne Macht ihre Empfindungswelt kündete. Über Beethoven, der in Tönen nicht nur sagte, was er litt, sondern in ihnen seelische Probleme, einen logisch geordneten Geistesinhalt zur Darstellung brachte, ist die Musik noch nicht hinausgekommen. —

Die Musikgeschichte hat die Aufgabe, diese Entwicklung zu schildern. In der heutigen Musik bei den Naturvölkern erblickt sie ein Seitenstück zum Zustand der Musik bei den Kulturvölkern in ihrer Kindheit. Sie erkennt, daß von diesem Punkte getrennte Wege nach verschiedenen Richtungen abgehen, so daß sie sich niemals wieder treffen werden. Die Musik der Kulturvölker Asiens ist einen Weg gegangen, der niemals in jenes Heiligtum führt, in dem die Seele als Herrscherin thront. Die Musik ist dort ein Zweig der Wissenschaft, wo sie nicht zum Sinnenkitzel erniedrigt ist; Seelensprache ist sie nicht. Auch manche Kulturvölker des Altertums haben ihr Innenleben nie soweit entwickelt, daß sie der Musik zur Künderin desselben bedurft hätten, so gern sie dieselbe zur Verschönerung im Dienste ihrer Götter oder zum Genuß der weltlichen Herren verwendeten.

Erst bei den Griechen beginnt die Geschichte der Musik als einer Kunst. Allerdings nicht als einer selbständigen Kunst. Mit dem Worte, das wir ja den Griechen verdanken, umfaßten sie die musischen Künste in ihrer Gesamtheit. Das Allkunstwerk, in dem sich Dichtung, Poesie und künstlerische Bewegung zu gemeinsamer Wirkung verbinden, steht schon am Anfang der Musikgeschichte. Die Musik stand hier im Dienste der Dichtung. Diese Erscheinung ist leicht erklärlich. Denn wenn auch der Ton, der Laut als gewissermaßen unwillkürliche Kundgebung einer Empfindung das ältere ist, das nächste natürliche Bedürfen erweckte doch zunächst das Wort, als Ausdrucksmittel des Verstandes. Die Sprache entwickelte sich der Mensch zuerst, weil er mit ihr alles das sagen konnte, dessen er zum Leben bedurfte. Erst nachher holte er sich wieder den älteren Ton, um dieser Sprache eine besondere Ausdruckskraft zu verleihen.

Die Griechen sind eigentlich über diese Eigenschaft der Musik als Ausdrucksmittel der Sprache nicht hinausgekommen. Auch in ihrer Instrumentalmusik nicht. Denn diese war im Grunde bloß virtuosenhafte Ausschmückung oder Verstärkung der für die Sprache erdachten Melodie. Rhythmus und Theorie haben die Griechen dafür zu sehr

hoher Entwicklung gebracht. Ihre Untersuchungen über die Töne an sich, das Verhältnis derselben haben uns nicht nur die diatonische Tonleiter geschaffen, auf der die Tonkunst aller Völker beruht. Sie haben darüber hinaus in Ton- und Klanggeschlechtern Feinheiten unterschieden, auf deren praktische Verwertung wir seither wieder verzichtet haben. Verschlossen aber blieb den Griechen der innere Zusammenhang der Töne, alles das, was wir Harmonie nennen, was für unser Gefühl überhaupt erst die Musik zur Kunst macht.

Wenn bei den Griechen die Musik so weit hinter der Vollendung der anderen Künste zurückblieb, so lag das nicht an einem Mangel ihrer Begabung, sondern am Fehlen des Bedürfnisses. Sie bedurften aber der Musik als Seelensprache nicht, weil ihr seelisches Leben nicht so entwickelt war, wie ihre Verstandesbildung oder ihr formales Schönheitsgefühl. Diese Entwicklung des seelischen Lebens kam erst durch das Christentum. Hier wurde die Seele, ihre Beziehungen zur Gottheit, ihre heiligen Empfindungen und Stimmungen zum Mittelpunkt des gesamten Lebens. Und das Christentum war die Religion der Liebe; die Scheidewände waren niedergerissen, die bislang die Völker getrennt, die Abgründe wurden überbrückt, die bisher die einzelnen Stände geschieden hatten. „Kindlein, liebet einander", lautete die trostvolle Mahnung der Religion der Liebe. Sie war in der Zeit der Märtyrer auch die Religion der Begeisterung, der Ekstase, der Sehnsucht nach überirdischen Welten. Worte reichten nicht, diese Sehnsucht nach Welten auszudrücken, deren Wesen begrifflich nicht zu fassen ist; im Bilde ließ sich nicht gestalten, was nie ein Menschenauge ersehen hatte; so strömten die Herzen über in Musik.

Diese war ja nach wie vor an das Wort gebunden, und vielfach waren auch einfach die alten Weisen übernommen worden. Aber der Sinn für die Melodie war geweckt und äußerte sich bald darin, daß man ganze Gruppen von Noten (Neumen) auf eine Silbe häufte, wo dann doch der Ton an sich beseelt werden mußte. Und diesen empfindsameren Herzen offenbarte sich nun auch die Wechselbeziehung der Töne. Schritt für Schritt gelangte man um die Jahrtausendwende zur Mehrstimmigkeit. Jetzt endlich konnte man von einer formalen Musikkunst reden. In der Periode der Kontrapunktiker ist denn auch die Musik oft genug nur Formenkunst; die seelische Empfindung tritt hinter der meisterhaften Führung der Stimmen zurück. Aber auch dieser scheinbare Rückschritt war nötig; denn nur

durch eine einseitige Pflege konnte die Form so geschmeidig werden, daß man mit ihr allen Empfindungsäußerungen gewachsen war.

Übrigens haben sich nicht nur die größten Meister der Kontrapunktik vor dem Aufgehen in bloß formaler Kunst zu bewahren verstanden, es waren auch andere, neue Kräfte geweckt worden, die sich als heilsam erwiesen. Mit dem Christentum war auch die christliche Musik zu den nordischen Völkern gekommen. Die schweren Zungen lösten sich, die rauhen Germanenkehlen wurden geschmeidig, im kälteren Norden erblühte die liebliche Blume des Volkslieds. Was ein Einzelner empfand, was ihm das Herz drückte oder die Brust schwellte, von Liebe und Mai, von Kampfeslust und Jägerwonne, von herbem Scheideweh und banger Sehnsucht, von stolzem Heldentum und listiger Feindestücke flüsterte es durch Schottlands Nebelnächte, sang es in den Blumenfeldern der Provence, klang es durch deutschen Anger und deutschen Wald. Das Herz des Volkes war frei geworden und sang sein Leid und seine Freude.

Da war nicht viel Kunst, aber viel natürliches Empfinden; und manche neue Gefühle waren erwacht, von denen die Kunst, die bislang nur innerhalb der Kirchenwände herangewachsen war, nichts wußte. Kirchlich blieb ja die Kunst auch jetzt noch, aber sie erhielt doch neue Weisen, an denen sie sich üben konnte, und die Kinder der Welt lernten schnell, daß die in der Kirche geübte Kunst sich auch auf weltliche Lieder, ja gar auf Instrumente anwenden lasse. Wir können im einzelnen nicht genau verfolgen, wie dieser Austausch geschah; gar über die ersten Anfänge der Instrumentalmusik sind wir nur wenig unterrichtet, denn es trat jetzt eine geistige Umwälzung ein, von der gerade die Musik aufs stärkste ergriffen wurde, die sogenannte Renaissance.

Versteht man das Wort Renaissance nach älterer Auffassung als „Wiedergeburt der Antike", so könnte man allerdings in der Musik weniger von ihr reden, als bei den anderen Künsten. Anders, wenn man in ihr die Wiedergeburt einer Weltanschauung sieht, die, wie die Antike, in der Schönheitsgestaltung des irdischen Lebens ihre hauptsächliche Aufgabe erblickte. Ganz so, wie einst, konnte es allerdings nicht werden. Das Christentum hatte dem Gedanken an das Jenseits, an das Leben nach dem Tode eine Bedeutung gegeben, die selbst die größten Geister der Antike nur geahnt hatten. Und dann war die ganze Kulturentwicklung mehr nach dem Norden gerückt, wo kein ewig blauer Himmel sich über üppigen Fluren wölbte. Im Kampf mit der Natur, mit feindlichen Elementen war hier ein Geschlecht

herangereift, dem niemals jene heitere und leichtsinnige Lebensauffassung genügen konnte, die dem Hellenen den irdischen Genuß in den Mittelpunkt alles Denkens gerückt hatte. Auch hatte man schon zu viel in das geheime Land des Wissens von der Natur blicken dürfen, als daß der Geist sich nicht bang gefragt hätte, was ihm die Zukunft erst noch enthüllen werde. Die „Melancholie", die Meister Dürer in seinem Holzschnitt unübertrefflich verkörperte, war in der Welt. Weder die marmorne Pracht der menschlichen Leibesschönheit, noch das glückliche Ebenmaß hellenischer Dichtung vermochte sie zu bannen. Man bedurfte einer anderen Trösterin, die auf das bange Gemüt und die fragende Seele einzuwirken vermochte: man fand sie in der Musik, die auch der Pessimist Schopenhauer als „Panakeion aller unserer Leiden" gepriesen hat. Auf einmal genügte es nun nicht mehr, daß man die Musik in den Kirchen hören konnte, man wollte sie im Hause haben, daß sie gewissermaßen stets zur Hand sei. Die stolze englische Königin Elisabeth am Spinett überrascht, hat bekannt, daß sie nur spiele, wenn sie allein sei, „um sich die Melancholie zu vertreiben". Und nun fühlte man, daß die hohe, bewunderte Kunst der Kontrapunktiker in ihrer Formenschönheit erkaltet war. Man suchte sich anderswo Hilfe: das Volkslied hielt seinen Einzug ins stattliche Bürgerhaus. Die Klaviermusik Englands — es ist das einzige Mal, daß das Inselreich für die musikalische Entwicklung Bedeutung erlangt — ist auf ihm aufgebaut. Und von den Musikantenzünften, den Fahrenden, holte man sich die Instrumente, weil man über den Gesang hinaus der Musik bedurfte. — Aber auch für die gesungene Musik genügte die bisherige Tonsprache nicht mehr. Diese war so an den stets wiederkehrenden Messetext gewöhnt, daß ihr dieser — trotzdem er noch in den künftigen Jahrhunderten den größten Geistern zur Grundlage ihrer erhabensten Schöpfungen diente — fast gleichgültig geworden war, daß er gewissermaßen nur den Vorwand, oft möchte man sagen den Deckmantel für rein musikalische Formenkunststückchen abgeben mußte. Nun trat auf einmal wieder das Bewußtsein für den Wert des Wortes auf, dem die Musik nur zur nachdrücklicheren Wirkung verhelfen sollte. In der Kirche erschien es als Forderung der Liturgen und trat musikfeindlich auf, wenn auch Palestrina für seine Person bewies, daß in den überkommenen Formen ein heiliges Gemüt seine innersten religiösen Gefühle offenbaren könne. Immerhin mußte die Festnagelung auf einen Stil, zu dessen Überwindung man eben gelangt

war, Stillstand in der Entwicklung bedeuten. Die katholische Kirchenmusik, in der die Musikpflege des Mittelalters fast aufgeht, ist auch seither nicht mehr höher gestiegen.

Ein ganz anderes war es, wenn diese Forderung nach Hochachtung, nach Ehrfurcht vor dem Dichterwort in musikalischem Geiste gestellt wurde. Dann bedeutete sie Erschöpfung des dichterischen Gehalts, Vertiefung der Empfindung, Steigerung des Ausdrucks. In diesem Geiste forderten nicht, aber handelten jene gelehrten Florentiner, die um 1600 als Vertreter der für die Antike begeisterten Renaissance, das griechische Drama in Musik wiedererstehen lassen wollten, in Wirklichkeit aber die Oper schufen.

So waren denn auf allen Gebieten die neuen Wege gewiesen. Haus- und Instrumentalmusik, Lied und Musikdrama hatten neue Ziele. Auch die Kirchenmusik erhielt sie, indem der evangelische Gemeindechoral, der ans Volkslied anknüpfte, zum Ausgangspunkt einer neuen, kontrapunktischen Kunst diente, in der die Melodie einen viel höheren Wert gewann, als zuvor. Wie im Wetteifer arbeiteten die verschiedenen Völker an neuen Formen. Der hochentwickelte Tanz trug zur Mannigfaltigkeit und Freiheit der rhythmischen Bewegung bei. Nun waren die Formen gewonnen, in denen sich das Empfinden der Menschheit aussprechen konnte.

Da war es ein Glück oder vielmehr Notwendigkeit, daß die Musik zu jenem Volke gelangte, das unter den Kulturvölkern der Neuzeit das am tiefsten empfindende ist. Wenn Viktor Hugos Wort wahr ist, wonach „der höchste Ausdruck Deutschlands nur durch die Musik gegeben werden kann,“ so ist sicher auch die Umkehrung dieses Satzes wahr, die wir dahin fassen, daß der höchste Ausdruck der Musik nur durch Deutschland gegeben werden kann. In der Tat, es ist, als hätten die anderen Völker nur die Aufgabe gehabt, die Musik so lange zu fördern, bis sie ein vollkommenes Instrument zur Verkündung seelischen Lebens war. Auf diesem Instrument zu spielen aber war das deutsche Volk berufen. Seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts führt der Höhenzug der musikalischen Entwicklung durch Deutschland. Andere Länder beherrschen für gewisse Zeiten die musikalische Mode. Aber man wird weder die italienische Oper noch die — übrigens zumeist von Ausländern versorgte — heroisch-historische Oper Frankreichs, noch endlich auch die Operette des zweiten Kaiserreichs als Höhepunkte der Entwicklung bezeichnen wollen.

Fast gleichzeitig brachte Deutschland Joh. Seb. Bach, Händel und Gluck hervor. Ist der erste schon ein Riese, der in alle Zeiten ragt, der die gesamte vor ihm liegende Musikkultur gewissermaßen aus seiner Persönlichkeit heraus neu schafft, so bedeutet er in Gemeinsamkeit mit Händel und Gluck die Neugestaltung der gesamten musikalischen Welt aus deutschem Geiste heraus.

Geister zweiten Ranges, Bachs Sohn voran, münzen die Goldbarren, die jene drei Gewaltigen gehoben in die kleinen Formen der Hausmusik um, so daß das herrliche Gut, das ja nur reicher wird, je mehr man davon nimmt, zum Besitz breitester Klassen wird. Die Musik aber, als Kulturmittel ins Haus gebracht, erfährt von diesem zum Danke eine neue Kultur, deren schönste Frucht die Kammermusik ist. Und nun ist es, als sei ein neues Eden der Welt beschieden. Es wirkt, wie ein Symbol, wenn Haydn die „Schöpfung" und die „Jahreszeiten" besingt, hier aber nur kurz vom Winter berichtet, als einer Zeit des Ausruhens für treibenden Frühling, blütenreichen Sommer und früchteschweren Herbst. Oper, Oratorium, Singspiel, Symphonie, Sonate, alle möglichen Formen der Kammermusik, eine in ihrer Zeit wurzelnde, schönheitsfrohe Kirchenmusik — auf allen Seiten wächst es heran, daß man sich vor der Fülle der Blüten nicht zu retten weiß. Als sollte der Beweis erbracht werden, daß auch die höchste irdische Herrlichkeit auf der Schönheit seelischen Empfindens beruht, schenkt uns der Himmel einen Mozart.

Und noch ist die Höhe nicht erreicht. Zwei Jahrtausende hatten sich gemüht, die Musik zur Kunst der tönend bewegten Form zu erheben, ihre Fähigkeiten sinnfälliger Schönheitswirkung auszubilden. In zwei Jahrhunderten hatte man die Musik zur Künderin aller Empfindungen und Gefühle entwickelt. Jetzt war sie so weit, daß der Dichter in Tönen erstehen konnte, der die tiefsten Probleme der Menschheit ergründete: Beethoven! Er ist Zeitgenosse Goethes. Sie waren so verschieden von einander, daß sie sich im Leben nicht gefunden haben. Für die Geschichte der Menschheit ragen beide in die gleiche Höhe und „stehen mit unerforschtem Busen, geheimnisvoll offenbar über der erstaunten Welt und schauen aus Wolken herab auf ihre Reiche und Herrlichkeit." —

Wie über dem Schicksal des Einzelnen waltet über dem der Völker die göttliche Hand. Sie hebt den bereits Versinkenden aus der ihn verschlingenden Flut; sie streckt sich mit gebietendem Halt dem Titanen-

geschlecht entgegen, wenn es die Höhen erklimmt, die in die Wolken ragen. Aus dem Deutschland, das der dreißigjährige Krieg als Wüste hinterlassen, war Joh. Seb. Bach erwachsen. Aber das Geschick hat uns nur einen Beethoven beschert; Schubert, in dem jener noch auf dem Todbette das Glühen des göttlichen Funkens erkannt hatte, sank bereits ein Jahr später als Dreißigjähriger ins Grab. Ein Frühling und Sommer, auf den die Zeit der Reife nicht folgte. Aber Blüten, unzählige Blüten hat er uns gegeben. Das deutsche Lied ist seit ihm unser unvergleichlicher Schatz.

Das Jahrhundert Beethovens ist das Jahrhundert der Musik geblieben. Das deutsche Lied zählt von Schubert über Schumann und Franz bis zu Hugo Wolf unzählige Sänger. Die Symphonie hat sich zur symphonischen Dichtung Liszts und Richard Strauß' entwickelt. Waltet hier der Drang zu schrankenloser Freiheit, so erbrachte Brahms den Beweis, daß auch der Geist der Gegenwart in gefestigter Form lebendig werden kann. Wie aber die strenge rhythmische Fessel, die der Tanz der Musik auferlegt, zu einer Blumenkette werden kann, das haben die Meister des Wiener Walzers gezeigt.

Auch dieses Jahrhundert der Musik ist ein deutsches Jahrhundert. Der Kosmopolit Liszt mußte Deutscher werden, bevor die schöpferische Kraft in ihm zur Entfaltung gelangte. Wichtiger aber ist, daß wie der deutsche Einfluß auf fremde Völker in der Literatur sich nicht in der Unterjochung zu sklavischer Nachahmerei offenbarte, sondern in der Anregung zu eigenem nationalem Schaffen, so auch auf musikalischem Gebiet die Befruchtung mit den einzigartigen Leistungen des deutschen Genius bei den übrigen Völkern eine neue nationale Musik hervorrief. Italien hat seinen Verdi erhalten; Frankreich neben Berlioz einen Gounod, Bizet und St. Saëns; Norwegen und die slavischen Länder treten jetzt in den Kreis der Schaffenden ein.

Zumeist aber erfuhr Deutschland selbst den Segen der nationalen Kunst auf dem Gebiet der Oper. Diese allein war bis dahin trotz Beethovens „Fidelio" immer noch im Zwang einer Hofkunst oder einer unreinen Schaustellerei verblieben. Nun eröffnete Karl Maria von Weber dem Jungbrunnen des Volkstums den Weg auf die Opernbühne; ein Marschner vertiefte die seelischen Probleme und ebnete so den Weg, den dann Richard Wagner zu Ende schritt. Das „Allkunstwerk" des 19. Jahrhunderts steht auf einer weit höheren Linie des Spiralengangs, in dem sich die Entwicklung vollzieht,

an der gleichen Stelle, an der einst das Musikdrama der Griechen und später das „dramma per musica" der Renaissance gestanden hat. Wir glauben an eine Entwicklung; wir brauchen Wagners Schöpfung deshalb nicht für die allgültige Form des „Kunstwerks der Zukunft" zu halten und können in ihr doch die größte künstlerische Tat der Gegenwart erkennen.

* * *

Im Geiste des hier entwickelten Gedankengangs gliedern wir die Geschichte der Musik in zehn Bücher, die sich zu drei Teilen zusammenschließen, deren erster die „Musik der vorchristlichen Völker" umfaßt.

1. Buch. Die Anfänge der Musik. Musik in der Natur; die erste Entwicklung der Musik bei den Naturvölkern; die Musik der Zigeuner.

2. Buch. Die Musik der asiatischen Kulturvölker der Gegenwart.

3. Buch. Die Musik der Kulturvölker des Altertums.

Der zweite Teil umfaßt die „Musik des Mittelalters", wo sie vorzugsweise in Dienst und Pflege der Kirche steht.

4. Buch. Die Periode der Einstimmigkeit.

5. Buch. Die Ausbildung der Mehrstimmigkeit.

Die fünf folgenden Bücher bilden den dritten Teil und behandeln die „Musik der Neuzeit".

6. Buch. Die Erneuerung der Musik im weltlichen Geiste. Anfänge der Haus- und Instrumentalmusik. Die Oper. Die Auseinandersetzung der Kirchenmusik mit dem neuen Geiste.

7. Buch. Zusammenfassung alles Bisherigen im deutschen Geiste. Bach; Händel; Gluck.

8. Buch. Die Entwicklung aller Formen im klassischen Geiste. Haus- und Kammermusik; das Lied; die Symphonie; Oper und Singspiel; Haydn, Mozart.

9. Buch. Beethoven.

10. Buch. Romantik und Subjektivismus. Schubert und das deutsche Lied; in Haus und Konzertsaal; von der Symphonie zur symphonischen Dichtung; von der Oper zum Musikdrama.

Erster Teil.



Die Musik der vorchristlichen Völker.





Erstes Buch.

Die Anfänge der Musik.

Erstes Kapitel.

Die Musik in der Natur.

Wer die Geschichte der Musik von ihren Anfängen an darstellen will, darf sich nicht damit begnügen, in der geschichtlichen Aufzählung musikalischer Leistungen so weit zurück zu gehen, als Quellen oder Überlieferungen der alten und neuen Kulturvölker ihn führen. Denn die Musik ist ein Gemeingut der ganzen Menschheit, auch jener ihrer Teile, die kaum eine Geschichte im höheren Sinne als Entwicklung, geschweige denn eine Geschichtsschreibung haben, der Naturvölker. Ja, gerade die Kunst dieser Völker, wäre sie nur erst genauer erforscht, müßte die wichtigsten Aufschlüsse über die ursprünglichsten Kunstäußerungen aller Völker geben. Denn nicht mehr als „Wilde" — was doch im Kern ein „verwildert sein" bedeutet — dürfen wir diese Völker betrachten, sondern als noch nicht zur Entwicklung gekommene. Diese Naturvölker sind die Kinder in der Völkerfamilie der Welt. Und wie jedes Kind in seinen tastenden Sprechversuchen ein Stück Werden der Menschensprache versinnbildet, so geben die in den Anfängen stecken gebliebenen Kunstbetätigungen der Naturvölker eine Anschauung von den Kunstanfängen auch der entwickeltsten Kulturvölker.

Wohl verstanden eine Anschauung, nicht das wirkliche Geschehen. Denn die Verschiedenheiten der Rasse, der Gesamtanlage, der ganzen Umgebung müssen von vorneherein bei den verschiedenen Völkern unterschiedlich gewirkt haben. Wer wie die Völker der heißen Zone nie Gelegenheit hat, das Lied des Singvogels zu hören, dem vermochte die umgebende Natur niemals so viel ausgebildete Melodie zu geben, wie sie jeder deutsche Knabe von Fink und Nachtigall erlauscht.

Aber noch mehr. Ob man als darwinistischer Entwicklungstheoretiker in allen Erscheinungen nur verschiedene Entwicklungsstadien einer gleichen Vorwärtsbewegung sieht; ob man als Buddhist alle Äußerungen außermenschlicher Lebewesen als die gleichwertiger nur anders gestalteter Seelen ansieht; oder ob man in christlicher Weltanschauung die Einheit alles Geschaffenen in Gott begreift, — immer folgt daraus, daß auch die uns umgebende Natur in den Kreis der Betrachtung zu ziehen ist, und zwar sowohl um ihrer eigenen Tätigkeit willen, als des Einflusses wegen, den sie auf den Menschen auszuüben vermag.

So erstreckt sich denn unsere Betrachtung zunächst auf die Beziehungen zwischen Musik und Natur.

Eduard Hanslick, der noch immer vielfach überschätzte Verfasser der durch die Entwicklung schon lange überholten Schrift „Vom musikalisch Schönen“ hilft sich, wie auch sonst oft, über die ganze Frage mit dem „Witzwort“ hinweg: „Das Tier, dem die Musik am meisten verdankt, ist nicht die Nachtigall, sondern das Schaf“ (weil aus seinen Gedärmen die Saiten gefertigt werden). Ebenso oberflächlich ist aber auch seine ernst gemeinte Bemerkung: „Selbst die reinste Erscheinung des natürlichen Tonlebens, der Vogelgesang, steht zur menschlichen Musik in keinem Bezug, da er unserer Skala nicht angepaßt werden kann.“ Gewiß wird heute niemand mehr behaupten wollen, daß die Menschen die Musik von den Tieren gelernt haben. Und auch Plato, der seine Theorie, wonach die schönen Künste auf Nachahmung beruhen, auch auf die Musik ausdehnte, die nicht das Wesen der Dinge, sondern deren Töne darstelle, wird nur eine sehr bedingte und einschränkende Zustimmung erfahren.

Nein, wenn der Mensch zum Singen gekommen ist, so geschah es, weil sein Inneres ihn dazu drängte. Die Forschung bestätigt hier unser Gefühl. Aber, wenn nun dieser innere Drang, dieser „Spieltrieb“, wie man ihn auch genannt hat, den Menschen zur Nachahmung der ihn umgebenden Natur reizte?! Wie einfältig ist dann

Hanslicks Einwand von der Verschiedenheit der Skala, unserer Tonskala, die das Ergebnis einer Jahrhunderte langen Kunstübung ist. Ist doch auch die Skala der Naturvölker eine ganz andere. Schon die Expedition, die 1801—1804 von der französischen Regierung zur Erforschung der australischen Länder abgeordnet war, brachte ein Kannibalenlied von Nukahiwa mit, das mit so kleinen Tonschritten arbeitet, daß danach Hanslick selbst die gesteigerte Chromatik in Wagners „Tristan" als konservativ empfinden würde.

Und wenn es unserem Gehör schwer fällt, die Tonschritte im Gesang der Vögel abzunehmen oder aus zahllosen Naturgeräuschen den melodischen Ton herauszuhören, wer darf daraus Schlüsse auf die ganze Menschheit oder auch nur auf unsere eigene ganze Vergangenheit ziehen? Unsere Tonskala ist doch ein in allmählichen Absätzen entstandenes und durchaus nicht bodenwüchsiges Kunstprodukt. Nun erfahren wir alle Tage, daß der Gefühls- und Geruchssinn vieler Naturvölker oder der Zigeuner unendlich feiner sind, als die unsrigen, warum nicht auch das Gehör? Warum soll nicht auch dieser Sinn zu Wahrnehmungen befähigt sein, zu denen er bei uns, die wir des ständigen Zusammenlebens mit der Natur völlig entwöhnt sind, nicht mehr ausreicht. Es wurde unlängst in dem, als Ganzes vielleicht unhaltbaren, in vielen Einzelheiten aber überzeugenden Buche „Polyphem ein Gorilla" von Th. Zell bewiesen, daß der alte Homer ein unendlich schärferer Naturbeobachter war, als die tausend Philologen, die Kommentare zu ihm geschrieben haben, zusammengenommen. Warum sollen unsere Vorfahren, denen das Rauschen des Hains so viel sagte, daß sie in ihm die Stimmen ihrer Götter zu vernehmen glaubten, nicht auch die Töne der Tiere mit viel feineren Ohren aufgenommen haben, als ein stubenhockender Musikgelahrter unseres papierenen Zeitalters?!

Wie dem aber auch sein mag, unsere Musik hat jedenfalls niemals aufgehört, aus der Natur Anregungen zu schöpfen und zwar nicht nur aus ihrem Stimmungsgehalt, sondern auch unmittelbar aus ihren „Geräuschen". Von Richard Strauß' Windmaschinen und blökender Hammelherde im „Don Quixote" über Wagners Nibelungenring führt der Weg zu Beethoven, der das Motiv des ersten Satzes seiner C-moll Symphonie (ggg es) im Walde von einer Goldammer empfangen haben soll und in den Mittelsätzen seiner Pastoralsymphonie so lebendige Genrebilder vom Lande entrollt, daß er Nachtigall, Kuckuck und Wachtel zur Mitwirkung aufruft. Er

hat es ja auch selbst gesagt: „Die Ammern und die Finken da oben haben mitkomponiert.“ Und klingt nicht aus Mozarts „Dort vergiß leises Flehn“ im „Figaro“ der Terzenruf des Kuckucks heraus und sind nicht Haydns „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“ auch rein in ihrer Klangwelt Verherrlichungen alles Klingens und Singens in der ganzen Natur. Und diese Vorliebe für die tonmalende Wiedergabe von Naturlauten, ja ganzen Naturvorgängen läßt sich stetig rückwärts verfolgen. Bei den ältesten französischen Klavizembalisten artet sie zu einer wahren Sucht aus, und die Leute um Bird und Bull in England verwerten sie gerade so wie die niederländischen Kontrapunktisten. Auch unser altdeutsches Volkslied zeigt die Einwirkung dieser Naturmusik ebenso wie die Dichtung der Minnesänger.

Immerhin könnte man hier, wie auch bei der Antike, von einer überlegenen Verwertung eigenartiger Reizmittel durch eine hoch entwickelte Kunst, oder von einer wenig ernst zu nehmenden Spielerei oder auch von Äußerungen einer erst der Neuzeit eigentümlichen, im Sinne Schillers sentimentalischen Naturbetrachtungsweise reden. In jedem Falle ist es beweiskräftiger, wenn wir auch bei Naturvölkern diese Nachahmung der umgebenden Natur finden. Für den mimischen Tanz nun ist diese, der bildenden Kunst entsprechende, unmittelbare Naturnachahmung überall beglaubigt. Dalton berichtet von Tauben-, Wachtel-, Bären-, Schweins- und Schildkrötentänzen der Dschuanga bei Katak; im südafrikanischen Steppenlande der Damarra werden die plumpen Bewegungen des Nilpferdes ergötzlich nachgemacht, und für die Herreros gehört die Nachahmung des Plärrens der Paviane zu den ergötzlichsten Konzertveranstaltungen. Und wenn Schellong aus Finschhafen von einem Tanz berichtet, der das Liebeswerben zweier Vögel veranschaulicht, so haben wir dazu auch in altem Kulturland Gegenstücke in den symbolischen Liebestänzen unseres Alpenlandes, so dem Auerhahntanz des bayrischen Oberlandes. Nun ist ja die Musik immer und überall vom Tanz unzertrennlich, aber es wäre doch möglich, daß sie sich dabei auf die Festlegung des Rhythmus beschränkte, sich selber aber an der Nachahmung der Natur nicht beteiligte. Dem ist aber nicht so, wie der „Seewogentanz“ der Fidschianer beweist, von dem H. St. Cooper eine sehr anschauliche Darstellung gibt. „Zuerst stellten sie sich in einer langen Linie auf, darauf tanzten, die Linie unterbrechend, zehn oder zwölf auf einmal einige Schritte nach vorn, wobei sie ihre Körper nach vorn beugten und die Hände ausspreizten, als ob die kleinen Ausläufer einer

Woge den Strand emporschössen; Woge auf Woge rollte heran, dann begannen sie am Ende der langen Linie rund herumzulaufen, zuerst nur wenige, von denen manche wieder zurückwichen, dann mehr und mehr, wie die Flut an der Uferseite eines Riffes emporsteigt, bis nichts mehr als ein kleines Koralleneiland übrig bleibt. Die Musiker machen dazu ein Geräusch, gleich dem Toben der Brandung; und als die Flut weiter stieg und die Wogen sich auf der Insel begegneten und mit einander zu kämpfen begannen, warfen die Tänzer ihre Arme über den Kopf, wenn sie zusammentrafen, und die mit weißen Tappastreifen geschmückten Häupter zitterten, wenn die Tänzer emporsprangen, wie der Schaum der Brandungswellen. Das rings herum sitzende Volk jubelte vor Entzücken."

Dieses letzte Beispiel, dem sich weitere aus fast allen Werken der Forschungsreisenden beifügen ließen, — eine gute Zusammenstellung gibt Rich. Wallaschek in seinen „Anfängen der Tonkunst" — zeigt, auf wie große Erscheinungen die künstlerische Naturnachahmung der Naturvölker greift. Und man kann — immer von den Naturvölkern — sagen, daß während die bildenden, die räumlichen Künste sich auf die Nachahmung des Kleinen, des naheliegend Greifbaren beschränken, die zeitlichen Künste auch die großen Erscheinungen des Naturlebens, die über geraume Zeit sich hindehnenden, wie die geheimnisvoll gewaltigen, in ihren Bereich ziehen. Bedenken wir, daß die germanischen Völker zur gleichen Zeit, als sich ihre bildende Kunst auf die doch stofflich recht kleinliche Verzierung ihrer wertvolleren Gebrauchsgegenstände beschränkte, die gewaltigsten Vorgänge des Naturlebens in ihrer Mythologie in tiefsinniger Weise gestaltet haben.

Nach alledem wird man nicht umhin können, auch die unmittelbaren Beziehungen zwischen Natur und Musik als vielfache und oft recht enge anzuerkennen. —

Und welches ist nun das Gebiet der Musik in der Natur?

In jener poesiegetränkten Szene des „Kaufmanns von Venedig", in der Lorenzo und Jessikas Herzen unter dem Zauber der Mondnacht höher schlagen, gibt Shakespeare, der so oft die Macht der Musik feiert, eine Antwort:

„Wie süß das Mondlicht auf dem Hügel schläft!
Hier sitzen wir und lassen die Musik
Zum Ohre schlüpfen; sanfte Still' und Nacht,
Sie werden Tasten süßer Harmonie.

Komm, Geliebte. Sieh, wie die Himmelsflur
Ist eingelegt mit Scheiben lichten Goldes.
Auch nicht der kleinste Kreis, den du da siehst,
Der nicht im Schwunge wie ein Engel singt,
Zum Chor der hellgeaugten Cherubim.
So voller Harmonie sind ew'ge Geister,
Nur wir, weil dies hinfäll'ge Kleid von Staub
Ihn grob umhüllt, wir können sie nicht hören."

Unser sinniger Matthison denkt ähnlich:

„Die ganze Schöpfung schwebt in ew'gen Harmonien,
So weit sich Welten drehn und Sonnenheere glühen."

Zur Dichtung die Philosophie des Pythagoras: „Alles ist Zahl und Harmonie". Und die Pythagoräer glaubten, das Zahlenverhältnis zwischen den sieben Tönen der musikalischen Skala drücke die Entfernungen der Planeten von ihrem zentralen Feuer aus; daher sprachen sie von dem „Reigentanz der Weltkörper und der Musik der Sphären", welche unter allen Sterblichen nur Pythagoras zu hören befähigt war.

Nur das Ohr des Dichters, von dem die Muse mit leiser Berührung alle hemmenden Bande gelöst hat, nur das Auge des Denkers, dem alle Erscheinung nur Gleichnis ist, vermögen die Harmonie des Weltalls zu erkennen; uns allen aber zugänglich ist die Musik in der Natur.

Der Vogelgesang ist hier zweifellos die höchste und vollendetste Form. Denn alle Beobachtungen stimmen darin überein, daß bei den Vögeln die Musik durchaus nicht bloßes Tonspiel ist, in keinem Fall das Ableiern einer ein für allemal fertigen Melodie, etwa der Walze der Spieldose vergleichbar. Ja, nicht einmal der Begriff der Sprache als Verständigungsmittel oder Willensausdruck im gegenseitigen Verkehr reicht aus. Nein, hier ist wirkliche Kunst: Überschuß an Lebenskraft, Spieltrieb zur Ergötzung seiner selbst und anderer, tönende Aussprache eines inneren Fühlens. Und wenn es hauptsächlich die Liebe ist, die diese Weisen eingibt, wenn die Natur dieses Singen im Dienste ihres Zweckes der Fortpflanzung der Arten benutzt, so tut das dem künstlerischen Charakter des Gesangs keinen Eintrag. Es wäre auch um die menschliche Kunst schlimm bestellt, wenn alles, was der Liebe das Dasein verdankt, daraus gestrichen würde. Aber wer einmal einen Vogel klagen hörte, wenn ihm seine Jungen genommen waren, der wird zugeben, daß Liebe auch hier nicht bloß gleich Geschlechtstrieb ist.

Auf die unendliche Mannigfaltigkeit des Vogelgesangs brauche ich nur hinzuweisen. Die Rufe sind dabei so charakteristisch, daß es keiner weitreichenden Kenntnis bedarf, um jeden Sänger aus seinem Liede zu erkennen. Wichtiger noch ist, daß auch der einzelne Vogel nicht nur über verschiedene Weisen verfügt, sondern daß er diese Weisen nicht immer gleich singt. Die Nachtigall z. B. bringt immer neue Variationen hervor, und sogar der scheinbar stets gleiche Kuckucksruf schwankt im Umfang um fünf halbe Töne. Zum Begriff der Kunstübung stimmt auch der Einfluß guter Lehrer. In jedem Garten kann man es im Frühjahr hören, wie junge Amseln, die den Schlag nur sehr unrein herausbekommen, sich nach dem Beispiel besserer Sänger üben. Es gibt aber neben den schöpferischen Künstlern, wie Nachtigall, Edelfink, Lerche Rotkehlchen, Sprosser, Sing-, Schwarz- und Misteldrossel auch nachschaffende Talente. Daß manche Vögel von Menschen Weisen lernen, ist allgemein bekannt. Aber der Staar schwatzt auch andern Vögeln nach, der Dorndreher kann im Entlehnen von Phrasen und ganzen Melodien mit jedem modernen Operettenkomponisten in Wettbewerb treten, und die lustige Spottdrossel versteht die Rufe anderer Vögel so genau nachzuahmen, daß auch erfahrene Vogelkenner sich täuschen lassen. Auch daß Umgebung und Jahreszeit auf den Gesang des Vogels Einfluß ausüben, daß ein und derselbe Vogel im Gebirge anders singt, als in der Ebene, in der Waldeseinsamkeit anders, als im Hausgarten in der Nähe des Menschen, in der Freiheit anders, als in der Gefangenschaft, im Herbst anders, als im Frühjahr, spricht für den individuell-künstlerischen Charakter des Vogelgesangs.

Ob dieser sich nun unserem heutigen Tonsystem anpassen läßt, ist ziemlich gleichgültig. Vielfach werden ja ganz überraschende Übereinstimmungen gemeldet. So von Sapper, der in den Urwäldern Guatemalas bei 30 von 87 Vögeln den Dur-Dreiklang feststellte.

Es sind aber nicht nur die lieben Vögel, deren ganzes Wesen, dieses in der Luft Schweben, nach den Höhen Streben, etwas Symbolisch-Musikalisches hat, die für die Naturmusik in Betracht kommen. Die Schreie der großen Tierwelt sind ja allerdings für unser Gefühl im allgemeinen wenig schön. Aber da sind die Milliarden summender, brummender, säuselnder, pipsender, zirpender Insekten, die zu jenem eigentümlichen Klingen beitragen, das in der Luft schwebt und den einsamen Wanderer oft aufhorchen macht.

Ein Beispiel nur dafür, wie empfänglich gerade der Musiker für

diese Naturmusik ist. Franz Liszt bietet es in seinem begeisterten Buche über die Zigeuner. In seliger Erinnerung schildert er ein Fest, das er bei diesen köstlichen Musikern seiner Heimat verlebt hat. Ein Sommerabend war's am Waldrand, ein Abend voller Wärme und wunderbarer Düfte: „Bienen in Scharen, vom Dufte des frischgemähten Heues gelockt, verließen summend ihre Stöcke, in den alten Baumstämmen der nächsten Umgebung; in Weizen- und Roggenfeldern zirpten die Grillen, die Hornisse und die dünkelhafte Wespe brummten ihren Alt, raschelnden Flugs kamen die Wasserjungfern mit ihren wie Taffet knitternden Schwingen, Wachtel und Lerche sangen, aufgescheuchte Spatzen schrieen dazwischen, die kleinen Smaragdfrösche überquakten den rieselnden Bach und eine ganze Bande obdachloser Insekten schwärmten mit den konfusesten Melodien um uns her. Welche Polyphonie! Welch ätherische Musik! Welche Smorzandos auf Orgelpunkten! So etwas muß Berlioz vorgeschwebt haben, als er seinen Sylphentanz komponierte."

Aber auch die sogenannte „leblose" Natur ist voll tönenden Lebens. Die ungeheure Gewalt des Donners, dessen langes Grollen an den Felsenwänden entlang auch dem nüchternsten Alpenwanderer ein heimliches Grauen erweckt; das vielstimmige Ticken des plätschernden Regens; das einlullende Schwatzen des Baches; das Rauschen in Baumeswipfeln; das Heulen des Sturmwinds; das Getöse des Wasserfalls; das Säuseln des weichen Sommerwinds, der spielend über die sich wiegenden Grashalme hinstreichelt, wie über die Saiten einer Harfe; das geheimnisvolle Raunen des in der Mittagsstille gleichsam in sich erschauernden Baumes. Und dann das Heranplätschern der Wogen der See an den Strand; das wütende Geheul des aufgewühlten Meeres, das Dröhnen der Brandung.

O, es gab eine Zeit, wo der Mensch kindlich glaubte, vertrauend lauschte, verständnisinnig miterlebte, wo den dichtenden Kinderaugen der Menschheit überall auch die Gestalten erschienen, die diese Musik der Natur ausübten. Da war's der grimme Tor, der mit des Hammers Schwung den Himmel erbeben machte; da saß im Wasserfall der Nöck und sang das Lied, mit dem er weinen und lachen machen kann; da waren es holde Frauen, die am murmelnden Bach Koselieder sangen; da lockte gleißend die Meerfei; da heulten Tritonen im Sturm; da lachte Pan schreckend durch die Mittagsstille; da huschten kichernd Moosweiblein durch den Busch; da brüllte Rübezahl durch den finstern Forst. Nein, es gibt keine Stille in der

Natur. Den Wunderaugen eines Böcklin wurde selbst das Schweigen im Walde zur ruhig durch die Stämme des Hochwalds reitenden Gestalt. So ist die ganze Natur voll Lebens, voll tönenden Lebens, voller Musik. Und diese Musik sollte für den Menschen ohne Anregung geblieben sein? Nein, da glauben wir dem Dichter Novalis, der mit besonders begnadeten Sinnen in die Natur hineinlauschte, wenn er sagt: „Die Natur ist eine Äolsharfe, ein musikalisches Instrument, dessen Töne wieder Tasten höherer Saiten in uns sind."

Zweites Kapitel.

Vom Ursprung der Musik und ihrer ersten Entwicklung.

Die Erforschung der Musik der Naturvölker ist uns nicht deshalb wertvoll, weil wir etwa hoffen könnten, aus ihren Schöpfungen die Weltliteratur der Musik zu bereichern, also in ästhetisch genießender Hinsicht etwas zu gewinnen. Andererseits hätte aber jener Wissensdrang, der zur objektiven Abrundung des Völkerbildes der Erde die verlorensten und abgelegensten Winkel derselben durchforscht, im Grunde nur wenig persönlichen Wert für uns, wenn es nicht gelänge, irgend welche Beziehungen zu uns selbst herzustellen.

Deshalb erwecken uns zwar die geschichtlichen Schicksale der Naturvölker keinerlei Interesse; sie berühren uns ja nicht. Deshalb ferner bleibt es dem Laien ziemlich gleichgültig, wovon jene Völker sich ernähren und wie sie sich kleiden; denn Klima und Bodenverhältnisse sind da die zwingenden Mächte. Ganz anders aber, sobald jene Dinge in Betracht kommen, die dauernde Triebe der ganzen Menschheit sind: Sprache, Arbeit und Kunst. Und bezeichnender Weise sind es hier die mehr mit den Sinnen zu erfassenden Gebiete der Arbeit und vor allen Dingen der Kunst, die uns näher gehen, als die Sprache, deren Verständnis ein genaues Studium erfordert, während bei jenen die Gleichheit der entsprechenden Sinne das Verstehen ermöglicht.

Während nun die Arbeit durch die Forderungen des Lebens bedingt wird, so ist die Kunst zwecklos und frei, also ein rein menschlicher Ausdruck des sie Übenden. Und deshalb trifft sie, mögen ihre

Leistungen auch noch so unbeholfen sein, bei uns auf eine verwandte Saite; sie ruft Gemütswerte in uns wach, während bei allem andern nur unser Geist untersucht. Wir sehen ja, daß die Empfindungen und Absichten, die diese armseligen Kunstwerke erzeugten, dieselben sind, denen bei anderen Völkern zu anderer Zeit die gewaltigsten Werke der menschlichen Phantasie ihre Entstehung verdanken. Und dann schweift unser geistiger Blick zurück, und wir sehen jene Schöpfungen unserer Kunstgeschichte, die in ähnlicher Unbeholfenheit sich mit ähnlichen Aufgaben abquälen. Damit ist das Bindeglied geschaffen. Diese Naturvölker stehen eben heute noch auf einem Standpunkte, den unser Volk in den Tagen seiner Kindheit einnahm. So erhalten diese Zustände für uns den Wert eines Analogons zu unserer eigenen Vergangenheit.

Gewiß wird man nie einfach übertragen dürfen. Der Umstand, daß wir uns entwickelt haben, während jene stehen blieben, genügt schon allein, um zu zeigen, wie wichtig auch hier die Verschiedenheit in der ursprünglichen Anlage ist. Aber die Ähnlichkeit in Absicht und Ausdruck drängt sich doch bei jedem Schritte auf; überdies finden wir dieselben Erscheinungen bei den verschiedenartigsten, unter durchaus anderen Verhältnissen lebenden Naturvölkern. Sie sind dieselben bei dem in Felle gehüllten Bewohner der Polarländer, wie dem in ungehinderter Nacktheit sich ergehenden Anwohner des Äquators. Sie sind die gleichen bei den langsam auflebenden Kindern der Südsee, wie bei den aussterbenden Stämmen der Indianer; dieselben auf dem paradiesisch schönen Samoa, wie in den elendesten Steppenländern, die dem flüchtigen Nomaden kaum zur dürftigen Ernährung reichen. Danach haben wir das Recht, das Wesentliche des hier Gesehenen als Allgemeingut der ganzen Menschheit in ihren Kindheitstagen anzusehen.

Haben wir den Weg so weit zurückverfolgt, so ist nur natürlich, daß wir noch einige Schritte dahin gehen, wo sich die Frage aufdrängt: Wenn das hier die Kunst der Völker in ihrer Kindheit ist, wo und wie ist dann der Ursprung dieser Kunst überhaupt? In unserm Falle hätten wir uns also zunächst mit der Frage nach dem Ursprung der Musik zu beschäftigen.

Da das unmittelbarste und natürlichste Musikwerkzeug des Menschen seine Stimme ist, also dasselbe Mittel, das zur Erzeugung der Sprache dient, so ergibt sich von vornherein, daß der Ursprung beider ganz nahe beieinander liegen muß. Des Naturphilosophen Schelling

Wort, daß die Poesie (und damit auch der Gesang) von Anfang an in der Sprache war, erhält denn auch neue Geltung durch die letzten Ergebnisse der Forschung. Diese bietet vorzüglich zusammengefaßt der allzu früh verstorbene Heinrich Schurtz, in seiner „Urgeschichte der Kultur". Hatten Lazarus Geiger und in ganz hervorragendem Maße Ludwig Noiré erkannt, daß die ältesten Sprachwurzeln sich im großen und ganzen auf menschliche Tätigkeit beziehen, also auch als Begleitlaute dieser Tätigkeit entstanden sind, so vertieft besonders Karl Bücher in seinem hervorragendem Werke über „Arbeit und Rhythmus" die ganze Perspektive. Er weist an einer großen Zahl von Beispielen nach, daß fast alle gemeinsame Tätigkeit wenig entwickelter Völker und Volksschichten von Geräuschen begleitet ist, die sich allmählich aus bloß summenden Tönen oder inhaltlosen Wiederholungen zu wirklichen Arbeitsliedern auswachsen. Damit wird in klarer Weise der Übergang vom unartikulierten Geräusch zur Sprache verdeutlicht.

Es erscheint also, wie die Sprache, wie überhaupt alle menschliche Kultur, auch die Musik zunächst in Verbindung mit der menschlichen Arbeit. Allerdings ist nun, selbst wenn man in dieser Theorie eine befriedigende Antwort auf die Frage nach dem Ursprung der Sprache sehen würde, noch keine Erklärung dafür gegeben, warum diese Leute zur Arbeit singen. Denn an und für sich ist Singen doch ein Lustgefühl, und diesem widerspricht die bekannte Arbeitsscheu der Naturvölker. Und wenn wir andererseits die Arbeiter der Kulturvölker betrachten, Arbeiter, die ganz bei der Sache sind, so sehen wir, daß diese zur Arbeit nicht singen. Und so ist denn auch dieser rhythmische Gesang bei den Naturvölkern nicht Lust an der Arbeit, sondern Mittel, die an sich unwillkommene Beschäftigung genießbarer und erfreulicher zu machen. Wir sehen hier also die Musik bereits als Verschönerung des Daseins.

Aber alle Forschung vermag es nun und nimmer zu erklären, wie es geschehen, daß der Mensch zu dieser Verschönerung seines Daseins, wie er zur Kunst gekommen ist. Denn nicht nur reichen die Wurzeln derselben so weit zurück, daß sie vor allem bewußten Handeln, vor aller bewußten Verwendung zu irgend welchen Zwecken liegen, sondern auch heute noch entspringt alle eigentliche Schöpferkraft einem unbewußt wirkenden Trieb. Gerade bei der Musik ist die Mitwirkung des Verstandes zur Entstehung des Kunstwerks fast gleichgültig und mit Recht ist das Kunstschaffen oft mit dem Traum-

leben verglichen worden. Dieser Eigenart des künstlerischen Schaffens widerspricht in keiner Weise der ungeheure Ideengehalt mancher Kunstwerke, der natürlich nur durch Verstandesarbeit gewonnen werden konnte. Aber alles, was der Künstler durch sinnliche Wahrnehmung oder verstandesmäßige Erkenntnis in sich aufnimmt, hat nur den Wert von Rohmaterial, das in ihm sich aufhäuft, in ihm sich verarbeitet, bis eine innere Kraft, ein nach freier Äußerung verlangender Trieb aus alledem schafft und gestaltet, bis mit Naturnotwendigkeit das Kunstwerk geboren werden muß, ein Kind geheimnisvoll zeugender Kräfte.

Es läßt sich nun damit helfen, und man hat es auch oft genug getan, daß man von einem Kunsttrieb spricht, der dem Menschen angeboren sei. So hat man dann glücklich zu den zahlreichen „Trieben", mit denen die menschliche Entwicklungsgeschichte arbeitet, noch einen mehr. Dabei kann man alle diese „Triebe" in dem Schopenhauerschen „Willen zum Leben" zusammenfassen, als Betätigung dieser Lebenskraft in den verschiedensten Formen. So arbeitet auch die Untersuchung über die Entstehung der Kunst mit den verschiedensten „Trieben", die alle bald da, bald dort die letzte sichtbare Ursache sein mögen. Hinter ihr liegt aber immer das eine, daß leben nichts anderes heißt, als schaffen. Deshalb liegt der Pantheismus dem natürlichen Gefühl so nahe, deshalb sieht gerade das kindliche Volk in jedem Gegenstand ein beseeltes Wesen. Aller Scharfsinn, alle Klugheit einer rein naturwissenschaftlichen Weltanschauung vermag dagegen nicht einmal für die Tätigkeit der außermenschlichen Natur die Zweckserklärung zu geben. Der Darwinist lacht über die naive Ansicht, als blühten die Blumen so schön, nur um dem Menschen eine Augenweide zu bereiten. Aber kommt er viel weiter, wenn er diese Tätigkeit der Natur damit erklärt, daß sie nur dazu da sei, um die Insekten anzulocken, als Vermittler der Befruchtung? Dann müßten doch die vom Gärtner gehegten Blumen keine Blüten mehr entfalten, da sie es ja nicht mehr nötig haben. Wir ersehen aber ja gerade das Gegenteil. Aber ganz abgesehen davon, warum gefallen diese schönen Blüten den Insekten? Das Gefühl für diese Schönheit muß doch also vorausgehen. Und woher kommt dieses?

Man kann dann auch diesen Kunsttrieb näher kennzeichnen und in Unterarten zerlegen. So ist der Zusammenhang zwischen Kunst und Spiel unverkennbar. Das Spiel selber, beim körperlichen sehen

wir es sofort, ist aber auch wieder eine Entladung überschüssiger Kraft. Wieder andere haben die Geschlechtsliebe, also den Fortpflanzungstrieb für den Urgrund aller künstlerischen Tätigkeit gehalten. Gerade der Musiker wird nun zwar zu allerletzt die ungeheure Bedeutung der Erotik für die Kunst verkennen. Aber ebenso verkehrt wäre es, in ihr die allein anspornende Kraft zu sehen. Man braucht doch nur an die zahlreichen Kriegs- und Trauertänze, die bereits erwähnten Arbeitslieder der Naturvölker zu denken, um zu sehen, daß es auch beim unkultivierten Volke noch andere Anregungen gibt.

Während diese „Triebe" nicht zu erklären vermögen, weshalb die künstlerische Beschäftigung einen solchen Reiz auf den Menschen ausübt, kann man aus Folgeerscheinungen dieser künstlerischen Betätigung eher die körperliche und geistige, die physio- und psychologische Erklärung für ihre Beliebtheit gewinnen. Wer noch nicht ganz markloser Dekadent oder in Nervenverfeinerung aufgelöster Empfindungsspezialist ist, der kennt sicher jenes Gefühl des Unbehagens und des Unmutes, wo es einem ist, als sei so viel innerlich aufgehäuft, daß es nun nicht mehr Platz habe: es muß sich austoben. Je nach dem Bildungsgrad des Betreffenden äußert sich dieses Gefühl verschieden. Das stundenlange Herumspringen der Neger, das Stampfen und Toben des Tirolers beim Schuhplattler, wie das Herumrasen auf der Klaviatur bis zur Erschöpfung — sie haben alle denselben Zweck, ein Ventil in uns zu öffnen, durch das die angesammelten Kräfte ihren Ausweg finden. Daß dieser Ausbruch etwas Berauschendes, Betäubendes, ja in rohen Formen (Derwischtanz, Veitstanz im Mittelalter, Tarantella in Italien) etwas Rasendes an sich hat, ist bekannt. Die darauf folgende Erschöpfung ist dann eine körperliche Wohltat. Hier haben wir die physiologische Erklärung, weshalb der Naturmensch das künstlerische Spiel als Schönheit empfindet. Denn gerade ihm, der es noch nicht verstanden hat, in regelmäßiger Arbeit Kraft zu entbinden, ist es die Hauptgelegenheit dazu.

Zu diesem körperlichen Behagen kommt nun aber auch bei den primitivsten Formen der Kunst ein geistiger Genuß, den man als Gefühl der Freiheit bezeichnen kann. Wie dem spielenden Kind Holzstückchen und Kieselsteine Gold und Edelgestein ersetzen, wie es im Sandhaufen stolze Schlösser sich erbaut, so gibt auch die Kunst, allerdings in einem höheren Sinne, dem sie Übenden

eine Welt, in der er ungehemmt von aller sonstigen Beschränkung schalten und walten kann. Die Kunst hebt die Schranken des materiellen Seins auf, sie erhebt den Einzelnen zum Teil der ganzen Welt, so daß er teilhaftig wird all ihrer Herrlichkeit und Größe.

Und noch mehr. Wie die Kunst so die Fähigkeit besitzt, den Einzelnen in eine Sphäre zu erheben, wo er Teilhaber des Besitztums aller wird, so hat sie auch die Kraft, das Gemeingefühl als solches zu erhöhen und die verschiedenartigsten Individuen mit den gleichen Gefühlen, mit dem gleichen Empfinden zu erfüllen. Sie kommt dadurch dem Geselligkeitstrieb entgegen, der zu den wichtigsten Faktoren der Menschheitsgeschichte gehört. Keine Kunst ist darin stärker, als die Musik. Nirgendwo tritt, um einen Ausdruck Billroths zu gebrauchen, das psychophysiologische Gesetz der Mitbewegungen und Mitempfindungen zu so voller Wirksamkeit, wie bei ihr.

Für das seelische Gleichgefühl erscheint aber die Musik noch bedeutsamer. Deshalb ist die Musik bei allen Aufzügen und Festlichkeiten unentbehrlich, deshalb leiht sie den Freudentagen ihren glänzendsten Schimmer, der Trauerstunde den ergreifendsten Ausdruck, dem hehren Auftritt die höchste Würde, der Lustigkeit die tollste Ausgelassenheit. Haben doch auch die eifrigsten Bilderstürmer, die nicht das kleinste Bild an den kalten Wänden ihrer Kirche duldeten, die Kunst der Musik bei ihrem Gottesdienste nicht entbehren wollen.

Fragen wir nach dem Mittel, durch das die bei dem Einzelnen so verschiedenartigen Gefühle, die die Kunst nach dem Gesagten doch in Freiheit auslöst, wieder zu einem einheitlichen Empfinden zusammengefügt werden, so erkennen wir als ein solches ein Element der Ordnung, das trotz aller Freiheit in der Kunst waltet und das wir am stärksten in den Zeitkünsten, Tanz, Musik und Dichtung erkennen. Diese Ordnung ist der Rhythmus. Der Rhythmus ist im Grunde eine Wiederholung. In dieser liegt das Grundgesetz aller Form. Diese Wiederholung im höheren Sinne von Symmetrie erkennen wir in allen Erzeugnissen der organischen Natur. Sie ist auch unser wichtigstes Erfahrungsmittel für die Erkenntnis der Vorgänge in der Natur. Daß es warm ist, wenn die Sonne scheint, daß es donnert, wenn es geblitzt hat, erfahren wir doch zunächst aus der häufigen Wiederkehr der Tatsachen. Erst viel später, als die Erfahrung, ist die Erkenntnis des inneren Zusammenhangs dieser Verhältnisse.

Rhythmus und Takt, Reim und Versmaß, das Ornament in

der bildenden Kunst sind nur verschiedene Abarten einer solchen Wiederholung. Sie ist es, die den mehr freiheitlichen, den spielenden Genuß ermöglicht, weil sie den Kraftaufwand vermindert; denn es ist ja klar, daß dieser für eine sich gleichmäßig wiederholende Tätigkeit geringer ist, als für eine stets neuartige Arbeit. Deshalb vollzieht sich ja auch die mechanische Arbeit so leicht. Ganz unbewußt sucht sich deshalb auch der Mensch, wo es geht, die Arbeit durch Rhythmisierung leichter zu machen. Wir sehen das beim Dreschen der Bauern, wir hören es in jeder Schmiede. In den großen modernen Werkstätten ist dieser Arbeitsrhythmus allerdings in einem ohrenbetäubenden Lärm untergegangen. W. Hentschel hat sicher recht, wenn er behauptet, daß Seele und Körper der Schaffenden schwer unter diesem Verluste leiden. „Der Arbeitsprozeß ist dem Fabrikarbeiter nicht mehr der Ausgangspunkt seelischer und gemütlicher Erholung, denn seine, aller rhythmischen Hilfe bare Arbeit stempelt ihn zum Arbeitssklaven, der freudlos, gedankenlos und hoffnungslos sein unartikuliertes Werk vollbringt.“ Hier könnten uns also die Naturvölker mit ihren Arbeitsliedern zu Wegweisern für eine soziale Wohltat dienen.

Damit sind wir auf unserem Ausgangspunkt angelangt. In der Tat lassen sich alle angeführten Gründe für die Entstehung der Kunst überhaupt anführen. Doch wirken sie zweifellos in stärkerem Maße für die Entstehung der sogenannten *zeitlichen* Künste, weil diese in ihrem Wesen zweckloser und weniger verstandesgemäß sind, als die Raumkünste. Am überzeugendsten aber ist ihre Bedeutung für die *Musik*, die unter allen Künsten am unmittelbarsten zum *Gefühl* spricht und auch die sicherste Wirkung auf die weitesten Kreise ausübt.

Den Ungebildeten oder weniger musikalischen Menschen regt das *rhythmische* Element der Musik am stärksten an, wie denn auch in keiner anderen Kunst der Rhythmus eine solche Bedeutung hat, wie in der Musik. Die Vorliebe der breiteren Volksschichten und auch vieler sogenannten „Musikfreunde“ für die Tanzmusik bestätigt die obige Behauptung, ebenso wie die Wahrnehmung, daß auch heute noch ganze Menschenscharen durch den bloßen Trommellärm zum fröhlichen Marschieren angeregt werden können. Denn andere musikalische Reize werden doch selbst die Baseler einem Trommelkünstler nicht nachrühmen wollen.

Diese Wirkung des Rhythmus ist psychologisch leicht erklärlich. Denn Rhythmus im weitern Sinne beobachten wir in der ganzen

Natur. Rhythmisch gleichmäßig bewegt ist der Flügelschlag beim Vogel, das Hin- und Herwiegen der Baumäste und Blätter, das Heranplätschern der Wogen an das Seeufer, das Ticken der fallenden Regentropfen. In unserm eigenen Körper haben wir die Regelmäßigkeit des Herzschlages, des Atmens und der Gehbewegung. Über letztere sagt zum Beispiel M. Benecke: „Wie die Schritte haben auch die Töne vier Eigenschaften, welche das Gefühl des Taktes hervorrufen können. Wir unterscheiden bei den Tönen Länge und Kürze im Zeitmaß, Höhe und Tiefe nach der Schnelligkeit, Stärke und Schwäche nach der größeren und kleineren Schwingungsweite der tonerzeugenden Mittel und schließlich Klangfarben nach der Festigkeit oder Spannkraft der schwingenden Teile und den dadurch bedingten besonderen Neben- und Obertönen."

Der Rhythmus ist auch das musikalische Element in der Urkunst, aus der die drei Zeitkünste Tanz, Gesang und Musik gemeinsam herausgewachsen sind.

Daß der Tanz, die künstlerische Bewegung des Körpers, am Anfang am bedeutendsten hervortritt, kann uns nach den früher dargelegten Triebkräften nicht wundern. Denn die Körperbewegung ist das elementarste Mittel, Kraftgefühlen wie Spielbedürfnissen genug zu tun. Aber sobald auch nur zwei an diesen Bewegungen teilnehmen, tritt das Bedürfnis nach Rhythmisierung ein, so daß also Tanz und Musik von Anfang an nicht getrennt sind, daß der eigentliche Tanz die Musik nie entbehren kann, während die letztere sich bald selbständig weiter entwickelt.

Um sich den nötigen Rhythmus zu geben, griff der Mensch natürlich zu den ihm am nächsten liegenden Mitteln; er fand sie an sich selbst, einmal in der Stimme, sodann im Aufstampfen mit den Füßen oder Klatschen mit den Händen. Der Schuhplattler ist auch heute im Grunde nicht viel mehr.

Da die Beschränkung der Lungenkraft dem sich selber Bewegenden das Taktsingen schnell unmöglich macht, so muß hier bald eine Trennung in Tanzende und Singende eintreten, womit ein Weg angegeben ist, wie das Singen selbständig werden kann. Andrerseits lag es nahe, das durch Klatschen zu erreichende Geräusch durch irgend welche Werkzeuge zu verstärken. Hier haben wir den Anfang von den Instrumenten. Diese Instrumente erweisen sich in der Folgezeit als das wichtigste Mittel zur Selbständigkeit der Musik überhaupt.

Doch greifen wir damit vor. Wir haben oben das Wort Gesang

gebraucht, wo wir eigentlich nur rhythmisiertes Geschrei meinten. Indes ein solches wird es wohl nirgends lange gegeben haben. Sobald es sich nämlich nicht mehr um einfaches Taktangeben durch die menschliche Stimme handelt, sobald die Musik überhaupt über dieses hinauswächst — und das muß sie, sobald sie zum Ausdruck der Empfindung wird — kommt als neues Element die Melodie hinzu. Melodisch ist ja auch der übermütige Juchzer des Gaisbuben, der doch gerade auch kein Kulturträger ist, melodisch das Vorsichhinpfeifen des einfältigsten Bauernburschen auf seinem Weg durch die Felder.

Die Melodie ist das wesentlich Musikalische. Der Rhythmus ist wie ein starres Knochengerüst, das erst durch die Melodie zum blühend lebendigen Körper wird. Allerdings ist auch dieses Gerüst ein wesentlicher, unentbehrlicher Faktor. Denn melodisch, aber trotzdem nicht musikalisch ist ja bereits die Sprache, besonders in erregten oder feierlichen Augenblicken. Da ist es eben der Rhythmus, der die wechselnden Töne aus dem Bereich des Alltags in die Höhen der Kunst erhebt. Und folgerichtig ist es auch nur, wenn in der Musik aller Zeiten etwas von der Herkunft der beiden wesentlichen Teile durchschimmert. Rhythmus ist überall das mehr körperliche, Melodie das geistige, seelische Element. Je freier die Melodie sich gestaltet, je mehr das rhythmische Gesetz verhüllt ist, um so erhabener, seelisch feiner wird die Musik. Je stärker der Rhythmus hervortritt, um so niedriger bleibt die Form (Tänze und Märsche), um so körperlicher und deshalb auch für breitere Kreise wirksamer bleibt die Musik. —

Nachdem wir so die allgemeinen Grundsätze gewonnen haben, ergibt sich die mehr psychologische Erkenntnis der Entwicklung leicht.

Das Bedürfnis, der Stimmung eines Augenblicks Luft zu machen, schuf den ersten Aufschrei eines Herzens, das erste Lied, das mit dieser Stimmung zu Ende ging und damit in der Luft verhallt war. Aber gelegentlich hören andere solch eine Gefühlsverkündigung, sie gefällt ihnen, sie ahmen sie nach, sie singen sie wieder und wieder, und das Volkslied ist entstanden.

Wir haben erfahren, daß die Kunst einen ihrer Hauptantriebe im Verlangen nach Geselligkeit findet. Da sie aber auch ein Hauptmittel zur Verschönerung dieser Geselligkeit ist, so ist es nun nur natürlich, daß der eine oder andere, der eine stärkere Stimme besitzt, besonders gern angehört wird, was dann natürlich umgekehrt für ihn ein Ansporn zur weiteren Pflege dieser Fähigkeit ist. Ebenso wird sich bei besonderen Gelegenheiten irgend einer durch die Art

seines Gesangs hervortun. Seine Vortragsweise erweckt das Gefallen einer größeren Schar, als die anderer, und auch er nutzt diese Fähigkeit aus, — Komponist und Berufssänger, schöpferische Tätigkeit und Virtuosentum sind von Anfang an in der Kunst.

Die Ergebnisse der Forschung bestätigen diese selbstverständliche Gedankenfolge. Es widersprechen sich allerdings bei den Naturvölkern zwei grundverschiedene Züge, die beide von höchster Bedeutung sind; der eine ist eine Art von Konservativismus, der andere die Sucht nach Neuem. Bei dem ersten beschränkt sich, wie wir es nachher von den Indianern erfahren werden, die schöpferische Tätigkeit im wesentlichen auf ein Variieren innerhalb der einmal gegebenen Linie. Bei andern aber, zum Beispiel den Polynesiern, ist das Verlangen nach Neuem so groß, daß ein Fest ohne neue Tänze und damit auch ohne neue Musik gar nicht zu denken ist. Wo das selbständige Erfinden dann zu schwer wird, entlehnt man einfach von anderen Stämmen die dort üblichen Tänze, wie zum Beispiel Mariner auf den Tongainseln samoanische Tänze fand. Einen Gesangsvirtuosen traf Middendorff sogar bei den allmählich aussterbenden Giljaken in Ost-Sibirien an, deren religiöse Entwickelung noch so in dem krassesten Fetischismus steckt, daß der Bär ihnen der Vollzieher göttlichen Willens ist. Der Forscher erzählt von einem gewissen Njaungur als bestem Gesangsvirtuosen seines Landes: „Schon die Melodie zeigte sich viel variierter, als die früheren. Dann produzierte er aber noch das Stottern, Versagen der Stimme, Zuschnüren der Kehle und Zustopfen der Gurgel mit darauf folgendem Herausrülpsen der Worte, und außerdem schlug er außer dem Gutturalbockstriller noch einen Fisteltriller." Man sieht, es fänden sich sogar da ganz wertvolle Mitglieder für ein Überbrettl.

Das Bestreben, die Rhythmisierungskraft durch Klatschen der Hände zu verstärken, führt zur Erfindung der ersten rohen Instrumente. Die Erfahrung, die durch jenen Trieb, den wir auch bei unsern Kindern beobachten, alle Dinge, die einem in die Hand fallen nach allen Richtungen hin auf ihre Verwendbarkeit zu prüfen und zu untersuchen, schnell gefördert wird, führt dann die Entwicklung rasch weiter. Trommeln, Klapperhölzer und Pauken aller Art kennzeichnen die erste Stufe.

Um die Stimme zu verstärken, schreit man in Muscheln oder hohle Hölzer. Von da ist nicht weit zur Beobachtung, daß durch das Blasen in gehöhlte Röhren ein hell pfeifender Ton, durch das

in Hörner ein rauher und schmetternder zu erzeugen ist. So gelangte man zu den Blasinstrumenten.

Das Schwirren der Bogensehnen zeigt dem Menschen, daß scharf gespannte Fäden, Baststricke oder Tiersehnen Klänge von sich geben. — Die Anregung zur Erfindung der Saiteninstrumente ist damit geboten.

Unsere Beobachtungen bei den Naturvölkern von heute, wie die Ergebnisse aller geschichtlichen Erfahrung zeigen uns diese Instrumente überall bereits nebeneinander. So finden sich bereits auf den Grabgemälden der drei bis vier Jahrtausende vor Christus blühenden vierten ägyptischen Dynastie Abbildungen von Harfen und Lauten, und dasselbe trifft für die ältesten Überlieferungen der Chinesen zu, wenn auch bei diesen alles Schlagzeug besonders weit entwickelt worden ist. Wir dürfen also wohl annehmen, daß die Menschheit diese ersten Schritte ihrer Erfahrung sehr schnell gemacht hat.

So bunt und mannigfaltig nun aber auch die Zahl der Instrumente ist, die im Lauf der Zeit gewonnen wurden, so gering ist verhältnismäßig die der primitiven Tonwerkzeuge. Es ergibt sich auch sehr leicht eine Gruppierung derselben. Rhythmus und Melodie, die wir als die wesentlichen Bestandteile der Musik erkannt haben, ergeben auch die Hauptteilung aller Instrumente in zwei Gruppen, deren eine vorwiegend den Takt heraushebt, deren andere, entwickelungsfähigere, zur Hervorbringung von Melodien dient. Übergänge sind natürlich auch hier vorhanden.

Die Taktinstrumente sondern sich in Schwirrapparate, Rasseln und Schlaginstrumente. Die ersteren kann man kaum für die Musik in Anspruch nehmen; denn sie erzeugen nur ein allgemeines Geräusch. Auch die Rasseln sind im Grunde nur Lärminstrumente, wie wir ja am Spielzeug unserer Kinder oft schlimm genug erfahren müssen. Immerhin ist hier die rhythmisierte Bewegung möglich. Die Formen der Rasseln und Klappern zeigen die beiden noch heute als Spielzeug üblichen Gruppen. Sie bestehen entweder aus einer Anzahl klappernder Gegenstände oder aus Hohlrasseln, bei denen Steinchen und andere klappernde Gegenstände in einem Hohlkörper eingeschlossen sind. Viel bedeutsamer sind die eigentlichen Schlaginstrumente, die im allgemeinen aus einem Schallkörper und dem Schläger bestehen. Doch finden sich auch heute noch bei den Naturvölkern die beiden Vorstufen, daß entweder nur ein Schallkörper in der Art einer Trommel da ist, auf dem die Hand die

Töne hervorruft, oder daß umgekehrt, wie bei den Australnegern, irgend welche Werkzeuge, Speere oder Holzstücke, als Schläger dienen, der Resonanzboden aber die Erde ist. Es kommt auch vor, daß der Schläger selber der tönende Körper ist, so bei den Papua der Astrolababai, die hohle Bambusrohre gegen feste Gegenstände schlagen, wie ja auch zwei aneinander geschlagene feste Gegenstände den Zweck erfüllen können. Aber die wichtigste Form bleibt der hohle Schallkörper, auf den mit besonderen Schlägeln gehämmert wird, die Trommel, die das verbreitetste und wichtigste Instrument aller Naturvölker ist. Der Schallkörper der Trommel, „der Sarg", besteht oft aus einem bloßen Holzkasten. Doch mochte früh schon die vielleicht beim Lederwalken gewonnene Erfahrung, daß gespannte Häute einen Resonanzboden abgeben, zu einer Verbindung führen, bei der man über einen Holzkasten ein Stück Haut als Schlagfläche spannte. Alle Abarten der Trommeln zu betrachten hat keinen Zweck. Nur auf eine auffällige Erscheinung sei hingewiesen, die nämlich, daß gerade diese Taktinstrumente bei mystischen Festen von Geheimbünden und Menschenopfern fast ausschließlich zur Verwendung kommen, die Melodieträger dagegen fast gar nicht. Deshalb hat auch Billroth im Takte das Erste und Wesentliche der Musik erblickt, und die unerklärliche hypnotisierende Wirkung der Musik scheint weniger in der Melodie, als in dem gleichförmigen und taktmäßigen Lärm zu beruhen. Dafür spricht auch die außerordentliche Wirkung, die noch heute ägyptische und spanische Tänzerinnen mit den Kastagnetten zu erzielen wissen. Sie verstehen das Klappern dieser Holzplättchen geradezu zur Melodie zu steigern.

Während diese Art von Schlaginstrumenten wenig entwicklungsfähig ist — unsere Trommel unterscheidet sich im wesentlichen nicht von der eines Negerstammes, so wird das ganz anders, wenn der Schallkörper nicht aus Holz, sondern aus Metall besteht. Das liegt daran, daß die Metalle selber schon klingen, was leicht dazu führen muß, durch verschieden große Ausschnitte derselben verschiedene Tonhöhen zu gewinnen. Hierher gehören zum Beispiel die Glocken, die sich in großer Zahl unter den Bronzefunden im afrikanischen Benin (Ober-Guinea) finden. Darunter sind sogar schon Doppelglocken, und dieser Versuch, verschiedene Töne zusammenzubringen, zeigt wie diese Schlaginstrumente Melodieträger werden können. Die Chinesen haben das mit geschliffenen Steinplatten fertig bekommen, und die Kaffern haben in ihrer Marimba eine Art Holzklavier, bei dem die ver-

schiedentönigen, durch Schnüre untereinander verbundenen, auf einem Schallkasten befindlichen Holzstücke durch einen Holzklöppel zum Tönen gebracht werden.

So sind wir bei der vielseitigen und entwicklungsreichen Gruppe der Melodieträger angelangt. Sie zerfallen naturgemäß in Blas- und Saiteninstrumente. Daß beide im Anfang auch nichts anderes sind als Lärmerzeuger, ist oben gesagt worden.

Aber nachdem man die Erfahrung gemacht hatte, daß der durch eine enge Oeffnung getriebene oder gegen eine scharfe Kante geblasene Luftstrom einen Ton erzeugt, mußten sich die nächsten Schritte schnell ergeben. Man fand, daß eine längere Pfeife tiefer klingt, als eine kürzere. Was lag näher, als eine Reihe verschieden langer Pfeifen nebeneinander zu stellen und damit eine Reihe von Tönen zu erhalten? Mehr Überlegung setzt die Erkenntnis voraus, wenn nicht auch sie einem Zufall zu danken ist, daß sich auf einem und demselben Rohre die Luftsäule beliebig verkürzen und verlängern läßt, wenn man Luftlöcher hineinschneidet, die man mit den Fingern abwechselnd schließt und öffnet. Beide Formen dieser Flöte bieten leicht die Möglichkeit, Melodien auf ihnen wiederzugeben. Auch die Naturvölker haben das gefunden, während sie bei andern Blasinstrumenten, zum Beispiel den Trompeten, nicht über die bloße Lärmerzeugung hinaus gekommen sind. Der griechische Mythus, der die Pansflöte den Centauern und Satyrn zuteilt, während er der einröhrigen Flöte schließlich sogar die Vertretung im Reigen der Musen gönnt, versinnbildlicht sehr schön die niedrigere Stellung der ersteren.

Daß die Erfindung der Saiteninstrumente auf das Tönen der Bogensehne zurückgeht, wird schon durch den Umstand bewiesen, daß auch heute noch der Bogen selbst als Musikinstrument dient. So zeigt Otto Finsch in seinen 1884 erschienenen Studien über die Völker der Südsee das Bild eines Mädchens von Neu-Pommern, das das eine Ende eines Bogens im Munde, das andere mit der Linken hält, während die Rechte mit einem Stift die Sehne anreißt. Sehr bezeichnend ist, was neuerdings Gentz in seinen „Beiträgen zur Kenntnis der südafrikanischen Völkerschaften" (Globus Bd. 83, S. 301) von einem jungen Buschmann erzählt, der ihm auf seinem Jagdbogen vorspielte. „Das eine Ende des im ausgestreckten linken Arm gehaltenen Bogens wird in den weit aufgesperrten Mund gesteckt. Mit einem zwischen ausgestrecktem Daumen und Zeigefinger der Rechten gehaltenen starken Grashalm oder dünnen Stäbchen wird leise auf die Sehne

des Bogens geschlagen, wobei durch verschiedene Stellung des als Resonanzboden dienenden Mundes eine leise melodische Musik hervorgebracht wird."

Glaubwürdige Berichte versichern, daß die Mauren in Spanien ihre Gesänge mit schwirrendem Bogen begleiteten, und heute noch sehen wir dasselbe bei Negerstämmen Afrikas, die zur Verstärkung des Schalles dann noch irgend einen Resonanzkörper, meistens einen ausgehöhlten Kürbis, anbinden. Es liegt dann sehr nahe, statt einer mehrere Sehnen aufzuziehen, die durch einen Steg festgehalten werden, damit sie gespannt bleiben. Die Erfahrung lehrt, daß mit der Schärfe der Spannung die Höhe des Tones zunimmt. Man nutzt das aus, indem man mehrere gleich lange Saiten nebeneinander aufzieht und verschieden scharf spannt, wodurch dann die Möglichkeit mehrerer Töne gegeben ist. So entsteht die Lyra. Die nächste Erfahrung ist, daß die Höhe des Tones auch mit der Kürze der Saite zunimmt; man erhält durch das Nebeneinanderspannen von immer kürzer werdenden Saiten die Harfe. Davon ist es nicht weit zur Beobachtung, daß man selber an sich gleich lange Saiten durch Niederdrücken auf einen festen Gegenstand verkürzen kann; auf dieser Erkenntnis beruhen die Formen der Guitarre, Laute und Violine.

Diese Melodieträger unter den Instrumenten werden für die Gesamtentwicklung der Musik dadurch von außerordentlicher Bedeutung, daß sie vor allem es sind, die die Musik als selbständige Kunst ermöglichen. Denn der Gesang bedeutet doch immer eine Verbindung mit der Poesie. Die Gesamtentwickelung zeigt allerdings auch hier eine wellenförmige Bewegung; denn bald erkennt man im Instrument auch wieder das beste Begleitungsmittel zu kunstvollem Gesang. Im Laufe der Zeit, wenn jede der Künste sich für sich zu einer Höhenstufe der Vollendung emporgerungen hat, erscheint neben der Trennung immer auch wieder die Vereinigung. Und so zeigt das „Kunstwerk der Zukunft", wie Richard Wagner es sich dachte, in kunstvoller Ausnutzung aller Einzelkräfte dieselbe Vereinigung von Mimik, Musik und Dichtung, wie wir sie als ursprünglichste Kunstoffenbarung der Menschheit gefunden haben. So schreitet die Menschheit in Kreislinien um den Berg, auf dessen Gipfel in ewig leuchtender Jugend immer lockend, immer erstrebt, nie völlig erreicht das Ziel aller Geschlechter von Anfang bis ans Ende der Zeiten thront, die Schönheit.

* * *

Weit weniger wichtig, als die Erkenntnis dieser allgemeinen Grundsätze der Entwicklung ist für unsere Zwecke die Betrachtung der zu unserer Kenntnis gekommenen Musikstücke der Naturvölker. Dieser ganze Zweig ist überhaupt noch wenig erforscht. Außerdem sind die überlieferten Zeugnisse durchaus nicht einwandfrei. Die Forschungsreisenden, denen wir sie verdanken, waren zum großen Teil nicht eigentlich musikalisch gebildet. Überdies bereitet die Notierung der wesensfremden Weisen in unserer Notenschrift fast unüberwindliche Schwierigkeiten. Endlich liegt die Gefahr sehr nahe, daß man heraushört, was man hören möchte. So sind denn alle Zeugnisse mit großer Vorsicht aufzunehmen, natürlich nur insoweit sie objektive Musik mitteilen. Das subjektive Zeugnis über den Eindruck, den diese Musik ausübt, kann mit Recht dieselbe Bedeutung beanspruchen, wie jede andere subjektive Würdigung eines Kunstgenusses.

Daß wir überhaupt aus der heutigen Musik der Naturvölker auf die Urmusik schließen dürfen, liegt einmal in der auf allen Gebieten beobachteten geringen Fortentwickelung dieser Naturvölker, sodann an ihrem Konservativismus. Th. Baker, einer der zuverlässigsten Forscher, sagt darüber in seiner „Musik der Nordamerikanischen Wilden" (1882): „Die Abneigung des Indianers gegen Neuerungen, sein festes Beharren bei den durch die Zeit geheiligten Gebräuchen zeigen sich nirgends deutlicher als in Bezug auf alles, was seine religiöse Musik betrifft; die Worte, die Melodien, ja sogar die kleinsten Gebärden, werden wie ein unantastbares Heiligtum betrachtet, welches, von den Vorfahren kommend, den Nachkommen in unveränderter Gestalt überliefert werden muß; wie im großen Zaubertanze der Chippewas der Hauptgedanke immer wiederholt wird: „So machten es unsere Väter! nicht wahr, Brüder? wir halten fest zu den guten alten Gebräuchen unserer Väter! das wollen wir, Brüder!" Komponiert man neue Lieder zu Ehren hervorragender Krieger oder zum Andenken merkwürdiger Ereignisse, so weichen sie wenig vom allgemeinen Charakter der schon bekannten ab; daher ist die musikalische Entwicklung jedenfalls eine sehr langsame gewesen, nicht aber wegen Mangel an Talent; unter dem Einfluß der Zivilisation machen die Indianer oft rasche Fortschritte in der Musik.

Andererseits ist es klar, daß auch die abgelegensten Völker von der ungeheuren Steigerung der Verkehrsmittel nicht unberührt bleiben können. Georg Wegener zum Beispiel erzählt in einem seiner im „Berliner Lokal-Anzeiger" zur Veröffentlichung gekommenen Berichte, daß er auf Samoa von den schmiegsamen Töchtern dieses Landes den

echten Berliner Gassenhauer: „Komm, Karlinecken, komm!", allerdings in einer seltsamen Verzerrung des Rhythmus singen hörte. Die Erklärung ist nicht schwer, wenn man weiß, daß im Jahr zuvor eine Samoanertruppe monatelang die Reichshauptstadt mit ihrem Besuch beglückt hatte. Der Forscher wird also auch derartige Einflüsse überall in Erwägung ziehen und scharfe Kritik walten lassen müssen.

Das Wichtigste wäre, wenn sich nachweisen lassen würde, daß das Wesen der primitiven Melodik bei allen Völkern dasselbe ist. J. C. Fillmore behauptet es. Nach ihm liegt jeder Melodie ein Akkordgefühl zu Grunde. Sie selbst wäre dann nicht viel mehr, als der zerlegte tonische Dreiklang, der nach den Entdeckungen von Helmholtz ja in jedem Ton in der Gestalt von Obertönen schon enthalten ist. Und es ist ja leicht möglich, daß die schärferen Sinne der Naturvölker diese Töne noch mitempfinden. (Man vergleiche übrigens, wie Karl Loewe in seiner gewaltigen Ballade „Die Gruft der Liebenden" die Auflösung des letzten Nonenakkordes in der Schwingung der Saite A herausgehört haben will. Er weist darauf hin, daß diese Saite nach der Akustik die Oktave A, die Quinte E und die Dur-Terz Cis deutlich hervorklingen lasse). Fillmore nahm dann an, daß die häufig vorkommenden Viertels- und Drittelstöne nur das Ergebnis unsicherer Intonation wären, Moll nur ein zu tief intoniertes Dur. Als Grundlage der Harmonie erscheint die auf dem tonischen Dreiklang beruhende Skala D-F-A-C-E-G-H-D. Wallaschek stimmt dem englischen Forscher bei und führt die Verschiedenheiten in den Skalen auf die Beschaffenheit der Musikinstrumente zurück. Dagegen hat C. Stumpf, der die Lieder der Bellaluka-Indianer zum Gegenstand außerordentlich sorgfältiger Untersuchungen gemacht hat, darauf hingewiesen, daß sehr verschiedene Harmonie-Systeme vorhanden sind, daß die Grundtöne oft andere seien, als in unsern Dur- und Moll-Tonleitern und auch die Intervalle zwischen den einzelnen Tönen von den unsrigen abweichen. Was Fillmore als fehlerhafte Intonation auffaßte, fand Stumpf als ständig wiederkehrende Eigentümlichkeit. Wenn wir an unsere Erfahrungen mit der Zigeunermusik denken, wo man auch vor Liszt die übermäßigen Quarten und Septimen, die verminderten Sexten für falsche Griffe hielt, so wird man wohl Stumpf beistimmen und einstweilen noch auf die so wünschenswerte Zusammenfassung der Einzelerfahrungen zu einem System verzichten müssen. Doch ist es wahrscheinlich, daß sich, wenn man von dem schwer festzu-

haltenden Verzierungswesen absieht, die wirkliche Übereinstimmung der Grundlagen ergeben wird. Jetzt schon scheint sicher festzustehen, daß die ursprüngliche Tonleiter fünfstufig ist. Auf einer solchen sind nicht nur die beglaubigten Melodien der Naturvölker, sondern auch die der Schotten und Gälen, wie die älteren der Chinesen und Griechen gebildet.

Von allgemeinen Eigenschaften kämen noch in Betracht, daß die Intervallschritte im allgemeinen nur klein sind. Das Tempo dagegen ist sehr verschieden. Besonders beliebt ist eine allmähliche Steigerung aus größtem Schleppen zu rasender Schnelligkeit, womit die Steigerung der Tonstärke bis zum schärfsten Fortissimo zusammenfällt. Ist der Höhepunkt erreicht, so pflegt das Ganze oft plötzlich abzubrechen. Ich sehe darin eine Analogie zu den Tänzen. Wie hier dürfte das Austoben des Kraftüberschusses bis zur Betäubung der Grund der Erscheinung sein. Sehr häufig besteht das Lied aus ständigen Wiederholungen. Doch finden sich auch entwickeltere Formen. Viel vertreten ist das Abwechseln zwischen Vorsänger und Chor, wobei dem ersteren das melodischere Gebilde zufällt, während der letztere mehr den Takt zu singen hat. Bemerkenswert ist noch, daß die Zahl der Lieder eine ganz ungeheure ist. Als Stumpf den Indianer Nuskilusa aufforderte, eines der Lieder zu singen, die bei ihren heimatlichen Spielen gesungen würden, sahen sich seine Genossen lächelnd an: solcher Lieder gäbe es Tausende. Miß Alice Fletcher teilt mit, daß es zum Beispiel in dem Winnebogastamm selbstverständlich sei, daß jedes Mitglied wenigstens ein eigenes Lied habe, das es selbst erfunden und allein zu singen berechtigt sei. (a Study of Omaha Music). Die Lieder sind immer einstimmig. Zuweilen wird aber die Oktave sehr geschickt ausgenutzt. So werden in einem australischen Klagelied um einen Verstorbenen, das Backler in Neu-Süd-Wales hörte, die Oktaven von den Kindern und Frauen gesungen. Über das Lied selber urteilt Karl Hagen, der 1892 eine ausgezeichnete Dissertation über die Musik der Naturvölker geschrieben hat, daß es „trotz seiner Einfachheit doch in Tempo und Tonart (E-moll) die Stimmung vollkommen würdig wiedergibt". Vor allem das einzige größere Intervall, die Terz E zu G, erscheint als ein überwältigender Aufschrei des Schmerzes. Überhaupt ist der Eindruck, den gerade die ernsten Gesänge auch auf „zivilisierte" Ohren ausüben, ein sehr großer. So erzählt Bischof Redly in Metlacub (Britisch Columbien) über die Indianer: „Jeder Stamm hat seine

eigenen Kriegs- und seine Totengesänge, und die Musik paßt vorzüglich zur Sache. Der Vortragende bei Leichengesängen ist meistens ein sehr begabter Poet, dessen Einbildungskraft das Lied erweitert und verändert, um es dem Charakter der verstorbenen Person mehr anzupassen. Hierauf fallen sämtliche Anwesende im Unisono ein. Alle Gesänge werden so vorgetragen, daß der improvisatorische Zusatz keine Verwirrung oder Disharmonie erzeugt. Die Veränderung besteht musikalisch nur in Verlängerung oder Verkürzung des Tones. Ich habe nie einen pathetischeren Gesang gehört, als das Totenlied der Zimschian-Indianer."

James Mooney teilt ein melodisches Gebet der Arapagho-Indianer mit, das von den Teilnehmern am Geistertanz angestimmt wird und lautet: „Vater, habe Mitleid mit mir! Vater, habe Mitleid mit mir! Ich weine vor Durst! Ich weine vor Durst! Alles ist verschwunden, ich habe nichts zu essen! Alles ist verschwunden, ich habe nichts zu essen!" Und Mooney bemerkt zu dieser indianischen Umschreibung des Vaterunsers: „Das Lied wird in klagendem Ton gesungen. Ja zuweilen fließen Tränen über die Wangen der Tänzer herab, wenn die Worte sie an ihre gegenwärtige elende und abhängige Lage erinnern." Über die Indianermusik im allgemeinen sei noch A. von Endes Urteil mitgeteilt: „Der Indianer trägt seine einfachsten Weisen mit einem Aufwand an Pathos und Mimik vor, der zu seinem sprichwörtlich gewordenen hölzernen Stoizismus in seltsamem Widerspruch steht. Aber ein solcher Vortrag der an sich anspruchslosen Lieder, von mehreren hundert Stimmen unisono im Freien gesungen, macht einen geradezu überwältigenden Eindruck; und ein durch Schließen der Zähne hervorgebrachtes Knurren und Summen, dessen sich manche Stämme in ihren Kriegsliedern bedienen, ist von unbeschreiblich grausiger Wirkung." (Die Musik VI, 272.)

Auf eine ausführliche Analyse einzelner Gesänge können wir nach dem Gesagten wohl verzichten. Sie würde ohnehin zu einer tiefern Erkenntnis kaum führen, und wäre ebenso umständlich, wie sie bei der grundverschiedenen Anlage unzulänglich bleiben muß. Das eine aber haben wir erkannt, daß auch bei dieser Stufe der Menschheitsentwickelung das schöne Wort Gottfried Kinkels Geltung hat:

„Uroffenbarung' nenn ich Musik.
In keiner der Künste
Strömt der verschlossene Mensch
Also kristallen heraus."

Drittes Kapitel.

Die Musik der Zigeuner.

So wichtig im entwicklungsgeschichtlichen Sinne die Musik der Naturvölker für uns ist, so wenig vermag diese Musik als solche auf uns zu wirken. Das liegt ohne Zweifel zum Teil an der völligen Verschiedenheit der elementarsten Grundlagen, wodurch ja auch die Vorbedingungen für die Aufnahmefähigkeit unserer Sinne eine Verschiebung erfahren. Aber es scheint mir doch, als werde diesem beliebten Einwand eine zu große Bedeutung beigelegt. Denn je mehr eine vergleichende Völkerkunde die Gleichartigkeit der Grundlagen der Musik bei allen Naturvölkern nachweist und von da aus die Brücken zu den ältesten überlieferten Formen der Kulturvölker zu schlagen vermag, um so mehr werden wir uns sagen müssen, daß es nicht geradezu naturgesetzliche Verschiedenheiten sind, die unsern Sinnen den Genuß jener Musik unmöglich machen, sondern daß vielmehr der rohe und unausgebildete Zustand dieser Musik für unser in Beziehung auf die Musik weiterentwickeltes, kultiviertes, also auch vom Naturzustand entferntes Gehörorgan unschön oder unmusikalisch ist. Wir brauchen doch nur daran zu denken, daß bei der modernsten Musik viele Leute dort Ohrenschmerzen bekommen, wo andere vom höchsten Grad eines Ohrenschmauses sprechen, um zu erkennen, daß auch unsere natürlichen Anlagen sich der Entwicklung anpassen.

Gerade aber weil die Musik naturgemäß ein Glied der gesamten Kulturentwicklung der Völker ist; weil sie den Einflüssen dieser Entwicklung unterworfen ist; weil sie mit der Gesamtkultur die Einwirkungen fremder Kulturen aufnimmt; weil sie, und das scheint mir sehr wichtig, jahrhunderte lang mehr von gelehrten theoretischen Erwägungen und von den Bedürfnissen einzelner Kreise (z. B. der Kirche) geleitet worden ist, als vom Verlangen des Volkes oder von der natürlich genialen Anlage einzelner Volkskinder — gerade deshalb meine ich, müßte es von besonderem Werte sein, die Musik eines Volkes zu betrachten, das von allen jenen Einflüssen frei geblieben ist, bei dem aber aus irgendwelchen Gründen gerade die Musik sich weiter entwickelt hat. Wir hätten dann ein Beispiel, wie weit der „Naturmensch" auf Grund rein natürlicher Anlagen in der Musik gelangen konnte.

Die Musik aller uns wesensfremden Kulturvölker, der der alten

Welt sowohl, wie etwa der heutigen orientalischen, ist für eine entwicklungsgeschichtliche Betrachtung unserer abendländischen Musik ziemlich belanglos; sie kommt eigentlich nur für die allgemeine Geschichte und die Völkerkunde in Betracht. Denn die Musik eines jeden dieser Völker ist das Ergebnis einer langen Entwicklung, die mit der ihrer Gesamtkultur Schritt hielt. Diese Entwicklung ist oft sehr weit gediehen, die Theorie der Chinesen zum Beispiel ist von einer Differenziertheit, gegen die die unsrige nicht aufkommt. Wenn also diese Musik unserem Gefühl fremd bleibt, so liegt es nicht daran, daß sie sich nicht entwickelt, sondern daran, daß sie sich anders entwickelt hat, als die unsrige. Sie kann dabei in ihrer Art ebenso weit gelangt sein, wie die unsrige. Aber die beiden Entwicklungen bilden die Schenkel eines Winkels, deren gemeinsamer Schnittpunkt der Urzustand der Musik, so etwas wie die Musik der Naturvölker, ist. Die beiden Linien der Schenkel aber werden sich nie wieder berühren. Die Ausnahmen, auf die man verweisen könnte, die Musik der Griechen und Hebräer, bedeuten entweder eine direkte Überlieferung im Choral der altchristlichen Kirche oder sie gehören zum Kapitel von der Macht theoretisch-gelehrter Erwägungen auf die Entwicklung unserer abendländischen Musik. —

Aber gibt es nun ein Volk, das in allem Wesentlichen Naturvolk geblieben ist, in der Musik aber eine hohe Stufe erklommen hat? Ja, die Zigeuner.

Dieser Stamm hat oder hatte doch bis vor etlichen Jahrzehnten alle wesentlichen Merkmale des Naturvolks oder unstäten Volkes beibehalten. Trotzdem seine Anwesenheit in europäischen Landen seit elfhundert Jahren beglaubigt ist, hat es nur belanglose Äußerlichkeiten angenommen. Die Zigeuner haben sich nie mit andern Völkern vermischt und gingen unbekümmert an allen Staatseinrichtungen derselben vorüber. Aber auch seine eigenen Einrichtungen erheben sich in keiner Hinsicht über die jedes Naturvolkes. „Dieses Volk besitzt keinen Boden, keinen Kultus, weder Geschichte noch Gesetzbuch. Es fährt fort zu bestehen und keinem Einfluß, keinem Willen, keiner Verfolgung, keiner Belehrung gelingt es, eine Veränderung in diesem Volke hervorzubringen, es aufzulösen oder auszurotten.“ Diese Leute haben keine Heimat, keine Zuneigung auch nicht zu der Scholle, auf der sie lange Zeit ihr Leben gefunden. Sie haben auch keine eigentliche Beschäftigung, jedenfalls kein Gefühl für den Wert der Arbeit. Es ist ein Volk, „das nicht mehr weiß woher es kommt, und wohin

es geht, keine Überlieferung bewahrt und keine Annalen aufzeichnet, das ohne bestimmten Glauben, ohne Lebensvorschriften seine dauernde Vereinigung nur durch rohen Aberglauben, überlieferte Gebräuche, beständiges Elend und tiefste Erniedrigung aufrecht erhält."

Aber daß es dies vermag, daß es inmitten ihm weit überlegener Völker, gegenüber allen Verfolgungen sich zu erhalten vermag, beweist, daß es ein Etwas besitzen muß, aus dem es die seelische Widerstandskraft schöpft, ein Etwas, das ihm zur Idealisierung seines eigenen Seins dient, so daß es nach keinem andern verlangt.

Dieses eine ist für den Zigeuner die Musik.

Gerade deshalb ist es für uns besonders wertvoll, daß das nicht philologisch, aber psychologisch beste Buch über die Zigeuner von einem Musiker herrührt: Franz Liszt. Sein Buch: „des Bohémiens et de leur musique en Hongrie" zeugt von einer so tiefdringenden Seelenkunde, einem so starken Sichhineinlebenkönnen in die Empfindungswelt dieses fremden Stammes, daß es auch dort die wertvollsten Aufschlüsse gibt, wo das rein stoffliche Material nicht sehr reichlich oder nicht mit der schärfsten Kritik gesammelt wurde.

Aber, drängt sich die Frage auf, wie kommt es, daß bei den Zigeunern gerade die Musik diese Ausbildung erlangte, und nicht, was doch nach dem Vorgange anderer Völker näher liegt, die Poesie?

Das hat Liszt mit hohem Feinsinn erklärt. Ich lasse seine Ausführungen wörtlich hier folgen: „Es ist begreiflich, daß bei vollständiger Ermangelung geistiger Bildung, behaglicher Muße, andächtig aufbewahrter Geschichte, veredelter Erziehung und ehrwürdiger Religion, daß bei Verleugnung jeder Anhänglichkeit an die Scholle, an das Vaterland ein Volk nicht einen Dichter aufzuweisen haben wird, welcher Gefühle der Tatkraft, des Handelns in historischem Rahmen entfaltet; diesen Gefühlen hat es entsagt und sich in eine unerschütterliche Passivität gehüllt, die es allem, was die übrige Menschheit bewegt, unzugänglich macht. Wenn seinen Geist ein wildes Träumen und Sehnen durchzuckte, so mußte es im Begehren nach einer eignen Poesie ein anderes Ausdrucksmittel als das des Wortes erstreben. Es mußte zur Mitteilung seiner innersten Empfindungen eine Form finden, worin sich diese nicht bestimmt aussprechen, ihre Ursache nicht verraten. Weil das Schweigen über sich selbst ihm fast einzige Religion, einziges Gesetz ist, konnten ihm Erzählungen nicht zusagen, in denen es selber die Hauptrolle spielt. Überdies wäre es unfähig gewesen, seine wechselnden, schweifenden Triebe in

symbolischen Bildern und Taten darzustellen, wie die Poesie es notwendig verlangt hätte. Wohl finden sich bei ihm hier und da einige Lieder und Romanzen, als rohe und ungeschickte Einzelheiten können sie aber nicht in der Reihe der Kunstwerke aufgezählt werden. Wenn ein so heimgesuchtes Volk die ursprünglichen Triebe seines Wesens, die es so lange in schweigendes Geheimnis gehüllt hatte, vor sich selber veradelt aussprechen wollte, so mußte sich ihm die reine Instrumentalmusik als das geeignetste Mittel bieten, als die Kunst, welche Gefühle ausdrückt, ohne ihnen eine Anwendung zu geben, ohne in den von der Epopöe erzählten, in Drama dargestellten Tatsachen eine Allegorie für sie zu suchen. Die Instrumentalmusik läßt die Leidenschaften in ihrer eigenen Wesenheit leuchten und schimmern, ohne sich an ihre Versinnlichung in geschichtlichen oder erfundenen Gestalten zu binden."

Diesen von Liszt erkannten inneren Gründen läßt sich auch ein äußerer beifügen. Für die Zigeuner erwies sich vom Mittelalter an die Musik als günstigster Erwerbszweig. Und zwar ebenfalls die Instrumentalmusik, denn Lieder und Gedichte wären von den fremden Völkern, für deren Unterhaltung sie sorgten, gar nicht verstanden worden.

In ausgezeichneter Weise stellt Liszt den Zigeuner dem Juden gegenüber. Beide über die Erde zerstreut, beide eine Jahrhunderte lange Verfolgung überdauernd. Aber die Ursachen sind grundverschieden. Den Juden erhielten die Erinnerung an seine Gottesvolkschaft, die Hoffnung auf seine neue Herrschaft mit dem kommenden Messias. Den Juden gab die Hochachtung ihres Gesetzes das einigende Band, der Haß gegen alle Fremden schützte sie vor der Vermengung. Aber weil sie nach Macht, nach Besitz strebten, so fügten sie sich immer und überall und paßten sich fremder Art an. Für die Kunst hat das die große Bedeutung, daß es keine national jüdische Kunst mehr gibt, seitdem sie Palästina verlassen; in diesem Sinne ist Wagners „Unfruchtbarkeit des Judentums" zu verstehen. Liszt drückt sich seiner ganzen Art nach milder aus. „Die Israeliten konnten keine neuen Weisen erfinden, denn sie sangen niemals ihre eigenen Gefühle. Ihr langes Verschlossenhalten des Edelsten, was in ihnen lag, ihre Religion des Schweigens gestattete ihnen nicht den Aufschwung ihrer Seele, das Weh ihres Herzens, das Leben ihrer Leidenschaften dieser idealen Sprache anzuvertrauen." Nach ihrer ganzen Art drängt es dagegen die Juden zur Repro-

duktion, in der sie ja auch bedeutsames leisten. Daß es viele jüdische Komponisten gibt, will nichts besagen. „Künstlerisches Hervorbringen und selbst ein gelungenes Hervorbringen ist keineswegs gleichbedeutend mit der höchsten Gabe künstlerischen Schaffens; es besteht hierin der Unterschied zwischen Talent und Genie. Ersteres bewegt sich in bereits bekanntem Inhalt und Form; letzteres singt kraft persönlicher Eingebung und in Weisen, die diese es lehrt und ihm vorschreibt." Dieses letztere ist dem Judentum versagt, seitdem es aufgehört hat eine Nation zu sein.

„Den Zigeunern erwachsen die von den Juden sie unterscheidenden Merkmale ihres Charakters, ihr Streben nach schrankenloser Freiheit aus einer der fortwährenden unmittelbaren Berührung mit der Natur entsogenen, in schweigendes Brüten versenkenden Berauschung. Da sie sich ihrer unmittelbaren Einwirkung nie entziehen wollen, wird die von ihr hervorgebrachte Erregung so zur Gewohnheit in ihnen, daß es ihnen das Leben nehmen hieße, wollte man sie auf längere Dauer diesen Eindrücken entziehen. Der Zigeuner hat keine Auffassung für den Begriff der Familie und noch weniger für den des Vaterlandes, des Herdes, und am wenigsten des Eigentums. Sie betrachten die ganze Erde als ihr Vaterland. Der Boden, den ihre Sohle berührt, ist der ihrige, die vom Zufall zusammengewürfelte Bande ist ihre Familie. Jedes Klima, jedes Land gefällt ihnen, in welchem sie zwecklos umherschweifen dürfen."

Denn überall ist ja die Natur, in der der Zigeuner vollständig aufgeht. „Ihm heißt Leben: die Stromwellen der Natur durch alle Poren einsaugen, seine Augen naschhaft an all ihren Farben und Formen sättigen, mit gespitztem Ohr all' ihre Klänge und Akkorde schlürfen, ihren berauschenden Dufthauch einatmen, auf Moos und Blumen hingestreckt den Besitz aller dieser Güter durch die Phantasmagorien des Branntweins verhundertfachen, bis zum Erschöpfen aller Kräfte lachen, tanzen, singen, musizieren und sich dann der ebenso lebhaften Reaktion gegen alle diese Genüsse zu überlassen, wie er denn eben nur noch heftiger und flüchtiger Erregungen fähig ist; ein Zustand, den vielleicht das Altertum in seiner merkwürdigen Divinisation symbolisierte, indem es mit einer ganz besondren Art Wahnsinn diejenigen bestrafte, welche die singende Alraunwurzel aufgefunden, welche der Natur mehr von ihren poetischen Geheimnissen abgelauscht, mehr von ihren mysteriösen Schönheiten entschleiert hatten, als der Schwachheit unserer Konstitution zu kennen dienlich ist."

Wenn wir nun die Musik der Zigeuner zum Zwecke eines Vergleichs mit der unserigen zergliedern, so wäre als erster Unterschied festzulegen, daß sie keinerlei Modulationssystem besitzen, daß sie sich hier in ihrer Kunst ebenso wenig durch irgend eine Regel binden lassen, wie im Leben. Alles ist gut, alles erlaubt, wenn es ihnen gefällt. Liszt drückt sich dahin aus: „Sie besitzen eine uranfängliche Tonleiter und Sprache und haben in der Bewahrung dieser beiden eine religiöse Scheu und Treue gezeigt, die sich sonst nie bei ihnen findet. Im übrigen kennen sie keine Kunstvorschrift, am wenigsten für das Verhältnis der Tonarten untereinander. Die vermittelnden Übergänge sind bei ihnen so wenig bindend, daß man sie eine äußerste Seltenheit nennen und selbst wo sie vorkommen eher für einen Anhauch moderner Komposition, für ein Verwischen und Verwittern des ursprünglichen Geistes halten darf. Übergansakkorde sind, mit geringen Ausnahmen bei dem kecken Ergreifen einer Tonalität nach der andern in der echten Zigeunermusik ein ungekannter Luxus."

Diese unvermittelten Übergänge, dieses Stürzen aus einer Tonalität in eine ganz andere ist ja der beste Ausdruck für das ganze Wesen des Zigeuners, der sich ja auch aus einem Seelenzustand ohne Vermittlung in einen andern reißen läßt, nie darauf bedacht auszugleichen, abzurunden.

Zu dieser völligen Freiheit der Modulation tritt als zweites, wesentlich inneres Unterscheidungsmerkmal hinzu: die Eigentümlichkeit ihrer Skala, die Intervalle aufweist, wie sie unserer Harmonie ganz fremd sind.

Die Zigeunertonleiter (c, d, es, fis, g, as, h, c), eine Mollskala enthält fast immer die übermäßige Quarte, die verminderte Sexte, die große oder übermäßige Septime. Die Einführung dieser übermäßigen Tonschritte hatte vielleicht ursprünglich den Zweck, ein Leittonverhältnis zu gewinnen; jedenfalls tritt diese dreifache und unausgesetzte Modifikation der Intervalle, die der ganzen Harmonie einen völlig von der unsrigen verschiedenen Charakter gibt, so frei und willkürlich auf, daß in früherer Zeit die Mehrzahl der Bearbeiter sie für falsche Griffe der Spieler ansahen und „korrigierten". Denn natürlich sind diese Quarten, Sexten und Septimen nach den Regeln einer hohen Musikwissenschaft nicht erlaubt. Man kann ihr auch diese Freude eines Verbots ruhig lassen, wie so manche andere. Das Nichterlaubte beweist seine Berechtigung ja sehr einfach, dadurch daß es da ist und daß es gefällt.

Wird nun auch der naiv genießende Nicht-Fachmusiker dem eigentümlichen Zauber dieser fremdartigen Harmonie sich nicht entziehen können, so sind es doch mehr äußere Merkmale, die ihm zuerst auffallen und ihn unwiderstehlich fesseln: die eigenartigen Rhythmen und die üppigen, von den unserigen verschiedenen Verzierungen. Die Rhythmen sind von einem Reichtum, einer Mannigfaltigkeit und Geschmeidigkeit, wie sie in demselben Maße sonst nirgendwo gefunden werden. „Sie wechseln unaufhörlich, verwickeln, kreuzen, superponieren sich und schmiegen sich dem buntesten Wechsel des Ausdrucks von der wildesten Heftigkeit bis zur einwiegendsten Dolcezza, bis zum weichsten Smorzando an, von kriegerischer Bewegung zum Tanz, vom Triumphmarsch zum Leichenzug, von dem im Mondschein auf Wiesen geschlungenen Elfenreigen zum bacchischen Gesang übergehend.“ Als einzige Regel für diesen Rhythmus, dessen Wesen ja gerade die Regellosigkeit ist, erkennen wir die Aufgabe, sich allen Regungen eines bis ins Krankhafte gesteigerten Empfindungslebens rastlos anschmiegen zu können. Und unendlich, unberechenbar wie dieses Empfindungsleben ist deshalb auch die rhythmische Fülle. Liszt, in dessen Hände täglich neue Kompositionen gelangten, versichert: „Es scheint, als ob jedes neu aufgefundene Fragment von Zigeunermusik eine neue rhythmische Form, irgend eine sinnreiche unerwartete Wendung, irgend ein Brechen des Rhythmus von ungewohnter Wirkung enthalte.“

Das ist grundverschieden von aller Nationalmusik, wie sie infolge der Verbreitung der Programm-Musik in den letzten Jahrzehnten überall gesammelt und an die Öffentlichkeit gebracht worden ist. Denn hier pflegt gerade die rhythmische Bewegung durchweg so gleichartig zu sein, daß man an ihr die nationale Zugehörigkeit sofort erkennt.

Dem rhythmischen Reichtum entspricht die bunte Fülle des Zierwerks. Was an Läufen, Vorschlägen, Arpeggien, Tonleitern, chromatischen und diatonischen Passagen geleistet wird, mit welchen Tongrüppchen und Verschlingungen der Zigeuner sein Motiv zu umgeben weiß, ist gar nicht abzuzählen. Allerdings am Motiv hält er fest, die Liedweise, die zu Grunde liegt, verläßt er nie ganz. Aber die einmal angeregte Phantasie läßt sich nicht mehr beengen; jeder Augenblick bringt neue Einfälle, jede Tongruppe erzeugt neue, und das alles ist Eingabe des Augenblicks, Spiel, zweckloses, aber darum nicht weniger künstlerisches Spiel. Wenn man gewaltigen Symphonien gegenüber das Gefühl des Tonmeers hat, hier darf man vom Gebirgsbach sprechen. Unermüdlich eilt er herab, überstürzt sich,

besinnt sich dann wieder, springt und schleicht, gurgelt und singt, immer neu, immer überraschend und doch immer in allen Einzelheiten zusammengehörig. Noch an ein anderes muß man denken, wenn man dieses Spielen um ein Gegebenes sieht, wenn man die Melodie wie den festen Golddraht erkennt, um den ein wirres Gerank von Blumen und Blättern geschlungen ist. Der Sprung ist vielleicht so überraschend, wie ein Stück Zigeunermusik selber, aber besteht nicht auch die kontrapunktische Polyphonie des Mittelalters nach Luthers schönem Bilde darin, daß „einer eine schlichte Weise hersinget, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solch schlichte, einfältige Weise gleich als mit Jauchzen ringsumher spielen und springen und mit mancherlei Art und Klang dieselbe wunderbarlich zieren und schmücken und gleich wie einen himmlischen Tanzreihen führen, freundlich einander begegnen und sich gleichsam herzen und lieblich umfangen."

Ich weiß es wohl, hier herrscht höchste Gelehrsamkeit, dort regelfreies Drauflosgehen; hier auch in der vielfachen Stimmführung ein Gebundensein, dort schrankenloseste Freiheit; hier ein architektonischer Aufbau zum sorgsam gegliederten Kunstwerk, dort der kühnste Impressionismus, der fallen läßt, was ihm nichts ist, breit ausführt, was ihm behagt. In der Kontrapunktik zuletzt die höchste Objektivierung, in Gefühl und Form, beim Zigeuner die schrankenlose Herrschaft der Individualität. Und doch, ist nicht beides entstanden aus der Tonseligkeit, der reinen Freude am Klang? Nein wirklich, Hanslick hat mit seiner Definition der Musik als „tönend bewegter Form" nicht einmal für die Kontrapunktik recht. Die Musik ist immer und überall zum Klang gebrachtes Innenleben und rein klangliche Sinnenfreude. Das Auge, das Formen ersieht, hat ursprünglich nichts dabei zu tun. —

Betrachtet man die Zigeunermelodie rein für sich, — zu hören wird man sie allerdings kaum bekommen — so leitet auch sie ihre Herkunft von einem echten Gefühlserguß ab. Von Leidenschaft gesättigt, groß im Schmerz und selbst bei größter Ausgelassenheit nie trivial, ist sie durch den Wechsel des Rhythmus vor jener Eintönigkeit bewahrt, die den Weisen der Natur- und Steppenvölker anhaftet.

Aber es ist eigentlich ein Unrecht sie so zu betrachten, denn der Schmuck der Fiorituren ist für sie das unentbehrliche Lebenselement. Daraus gewinnen wir nicht nur das Gefühl eines orientalischen Ursprungs dieser ganzen Musik, diese Ausbildung des Ver-

zierungswesens ist auch noch für die Entwicklung des Zigeunerorchesters von der höchsten Bedeutung geworden. Denn es ist klar, daß wo die Phantasie, der launige Einfall des Augenblicks die Herrschaft haben, nur ein einziger führen kann. Das ist naturgemäß der erste Geiger. Er ist „die Hauptperson des Orchesters, welches im Grunde nur da ist, um ihn zu unterstützen, die Klangmassen zu verstärken, den Rhythmus schärfer hervorzuheben und die Redeblumen seiner Improvisation zu schattieren und zu färben. So ist er es auch, der über das Tempo entscheidet; sobald er einen Streifzug der Phantasie antritt, wartet das Orchester ruhig bis die letzten Funken der Raketen niederträufeln". Liegt so dem ersten Geiger die Ornamentik ob, so ist der Hauptvertreter des anderen charakteristischen Merkmals, der Rhythmik, der Cymbalist. So vielgestaltig das Zigeunerorchester auch auftreten mag, erste Geige und Cymbal sind immer seine Endpunkte. Das Cymbal, — eine der Vorahnungen unseres Klaviers — ein hölzernes Brett, das mit Saiten bezogen ist, die mit Klöppeln geschlagen werden, stammt wohl aus Asien. Die Bauern in Kleinrußland spielen es auch noch heute. Der rauschende, durchdringende Ton läßt das Instrument sehr zur Basis eines Orchesters geeignet erscheinen, für das der Zigeuner erst recht, da auch auf ihm Fiorituren, Mordente, Tremolos wie Raketen von Tonläufen sich leicht ausführen lassen. So dürfen wir uns denn auch nicht wundern, daß auch dem Cymbalisten Solistenrechte eingeräumt werden. Auch er darf an gewissen Stellen, wo der erste Geiger schweigt, seiner Phantasie und den Klöppeln in seiner Hand freien Lauf lassen. Im wesentlichen aber ist seine Aufgabe die Läufe der ersten Geige zu rhythmisieren, Beschleunigung und Verzögerung, Energie oder Weichheit des Taktes hervorzuheben. Im übrigen ist es ein Zeichen für den improvisatorischen Charakter aller Zigeunermusik, daß wenn sich ein hervorragender Cellist oder Klarinettist in der Bande findet, auch ihm die freien Rechte unbeschränkter Improvisation eingeräumt werden. Doch sind diese Erscheinungen nur selten. —

Was uns heute an Zigeunermusik geboten wird, erscheint zumeist in der zweiteiligen Form eines Tanzes, der als „Ungarischer" bezeichnet zu werden pflegt. Wir haben dafür noch die Erklärung zu geben.

Schon im Titel seines Buches „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn" hat Liszt es deutlich ausgesprochen, daß die Musik, von

der wir hier sprechen, zigeunerischen und nicht magyarischen Ursprungs ist. Diese Meinung hat ihm seinerzeit viele und heftige Angriffe eingetragen, da die Ungarn gewohnt waren, die Zigeunermusik als nationales Erbgut zu betrachten. Es hat auch seither nicht an zahlreichen Versuchen gefehlt, die Zigeunermusik als magyarische Schöpfung zu retten. Aber selbst wenn man zugibt, daß die ungarischen Volkslieder autochthon sind, so ist damit nichts für die Musik bewiesen. Denn in der Zigeunermusik hat ja die zu Grunde liegende Melodie wenig Bedeutung. Und die Zigeunermusik ist Improvisation. Wie wäre es möglich, daß ein Stamm in der Musik eines andern improvisiert, wenn er nicht einmal Noten lesen kann?

Was Liszt aus mehr inneren Gründen darlegte, ist inzwischen durch die Forschung bewiesen worden. Der Sanskritforscher Georg Bühler vor allen berichtet aus eigener Erfahrung an Ort und Stelle, daß die Darden und Kafirs, die den Zigeunern am nächsten verwandten Völker, Tanz und Musik leidenschaftlich lieben, wie auch, daß die Melodien, die noch heute an indischen Fürstenhöfen von heimischen Künstlern vorgetragen werden, in allem wesentlichen den ungarischen Csárdás gleichen. So hat auch hier wieder einmal der künstlerische Instinkt der Forschung vorgegriffen, denn Liszt sagt an einer Stelle, man fühle sich „unwiderstehlich versucht, die Zigeunermusik als die höchste Formel, als das Ideal alles dessen zu betrachten, was Reisende von der orientalen, arabischen und indischen Musik erzählen."

Wir müssen hier im Sinne unserer Ausführungen zu Anfang dieses Kapitels die Bemerkung einschieben, daß es sich hier nur um den ursprünglichen Grundcharakter handelt, um das Allerwesentlichste in Tonskala und Rhythmus. In dieser Hinsicht ist die Musik der orientalischen Kulturvölker, wie auch jene Volksmusik in Europa, die unabhängiger von der gesamten Kulturentwicklung blieb, wie die der Bergschotten, der der Naturvölker viel verwandter geblieben. In unserem Falle handelt es sich übrigens um Stammverwandte der Zigeuner, also auch ähnlich Veranlagte. Auch der indische Paria hat keinen Teil an der Kultur seines Volkes, ist in einer Art „Naturvolk" geblieben. Nur daß ihm die Freiheit fehlt. Dieser ist es zu verdanken, daß gerade der Zigeuner in der Musik so weit kam.

Ein Verdienst bleibt Ungarn immerhin erhalten, das nämlich, durch sein freigebiges Mäcenatentum, andererseits durch die gute Behandlung des sonst überall verachteten und verfolgten Volksstammes,

die Entfaltung der Kunst der bei ihm wohnenden Zigeuner begünstigt zu haben. In der Tat ist keiner der anderen Zigeunerstämme zu einer solchen Höhe gelangt, bei den in Spanien lebenden zum Beispiel ist die ebenfalls vorhandene musikalische Anlage fast gar nicht ausgebildet. Wie viel zu diesem innigeren Verhältnis gerade in Ungarn eine gewisse Gleichheit der Anlage, die in der Nachbarschaft der Urheimat der beiden Stammvölker ihre Erklärung findet, beigetragen haben mag, bleibe dahingestellt. Daß sich aber die Zigeunermusik schließlich zu einem Tanz verdichtet hat, wird den nicht wundern, der einmal bedenkt, daß Rhythmus in erster Reihe Bewegung des Körpers ist, der andererseits sich aber diesen Tanz erst ansieht, der nicht in festgesetzten Figuren besteht, sondern selber den Stempel der Individualität trägt und alle rhythmischen Grade von leidvollster Trauerbewegung bis zur tollsten Ausgelassenheit zuläßt. Entsprechend diesen beiden Polen, innerhalb derer jedes Zigeunerstück sich bewegt, tiefster Melancholie und taumelnder Lust, zerfällt der „Ungarische" in zwei Teile. Der erste fast immer in Moll gehende Teil heißt Lassan, nach einem Worte, das Langsamkeit bedeutet. Dieser erste Teil wird seit langer Zeit nicht mehr getanzt; er gelangte gerade dadurch zu immer höherer Bedeutung für den Musiker, der ihn besonders liebevoll ausgestaltete. Um so toller ist die Frischka, fast immer in Dur, deren an sich schnelle rhythmische Bewegung sich bis zur Raserei steigert. Der scharfe $^2/_4$- oder $^4/_4$-Takt — $^3/_4$ findet sich nie — verleiht dabei dem Ganzen nur Festigkeit, so daß der Gesamteindruck ein geradezu faszinierender wird.

Nur weniges zur Geschichte der Zigeunermusik.

Schon die ersten Schriftsteller, die im Anfang des 13. Jahrhunderts über die Zigeuner in Ungarn berichten, erwähnen neben ihrem Nomadentum den vorzüglichen Ruf als Musiker. Aus der Mitte des 16. Jahrhunderts ist bereits der Name eines berühmten Virtuosen, Demeteus Karman genannt, dem als Geiger niemand gleich gekommen sei. Wie und wann die Violine bei diesen Wanderern heimisch geworden, ist leider noch immer nicht festgestellt. Die Folgezeit bringt dann im 18. Jahrhundert jene Glanzzeit des Zigeuner-Virtuosentums in Ungarn, wo die Magnaten sich in oft sinnlosester Weise überboten, um die überschwänglich gefeierten Künstler zu fesseln. Aus dieser Zeit stammt der ungarische „Geigerkrieg auf der Burg Radkau", wo Michel Barnu, der „Leibvirtuose" des Kardinals Csaky, Sieger blieb und sich den Beinamen des „ungarischen Orpheus" erspielte.

So großer Beliebtheit aber die Zigeunermusik in Ungarn sich auch erfreute, so war sie doch darüber hinaus kaum ernstlicher beachtet worden. Das wurde mit einem Schlage anders, als der berühmteste aller Zigeunervirtuosen, der 1769 geborene Johann Bihary, den üppigen Festen, die anläßlich des Wiener Kongresses nur allzu zahlreich gefeiert wurden, durch sein berückendes Spiel erhöhten Glanz lieh. Die Zigeunermusik wurde nun mit einem Male hof- und, was für sie schlimmer werden sollte, salonfähig. Biharys Spiel muß in der Tat von zauberhafter Wirkung gewesen sein. Liszt hat ihn in späteren Jahren — der Künstler lebte bis 1827 — gehört und schreibt fast vierzig Jahre später: „Wie Tropfen einer geistfeurigen Essenz schlugen die Töne der bezaubernden Geige an das Ohr. Wäre unser Gedächtnis aus weichem Ton und jede seiner Noten ein Demantnagel gewesen, sie würden nicht fester darin haften. Wäre unsere Seele ein von dem in sein Bett wieder zurückgekehrten Flußgott erweichtes Erdreich gewesen und jeder Ton des Künstlers ein befruchtendes Samenkorn, er hätte nicht tiefer in uns wurzeln können."

Es ist klar, daß auch Magyaren sich um die in ihrer Heimat so hoch bewertete Zigeunermusik bemühten. Der berühmteste derselben war Anton Chermak, wie es scheint Böhme von Geburt, der als ausgebildeter Musiker sich dem Zigeunertum zuwendete und von den Ungarn überschwenglich gefeiert wurde. Leider verfiel er früh in Wahnsinn und verkam so wie ein anderer Ungar Lavotta, der auch zu den besten Vertretern der Zigeunermusik zu rechnen ist. Auch Bihary ist im Elend gestorben.

Es scheint, daß diese Zigeuner die „Prüfung des Glücks" schwerer zu bestehen vermögen, als die des Unglücks. Ihrer Kunst ist es ebenso gegangen. — In den früheren Jahrhunderten, in denen sie außerhalb Ungarns, wo sie in allem Musikalischen die Herren waren, nicht beachtet wurden, kümmerten sie sich auch nicht um fremde Musik und erhielten so ihrer Kunst die Eigenart. In jener Zeit wurden ihre Schöpfungen — und jeder Virtuose war als Improvisator auch Tonschöpfer — nicht aufgezeichnet; die Notation war ihnen ganz fremd, dafür hielten sie mit aller Strenge auf Reinheit der Überlieferung, und es war ihnen Ehren- und Herzenssache, ihre Grundmelodien treu und unversehrt zu erhalten.

Seitdem aber die Zigeunermusik Mode geworden, erstand naturgemäß eine starke Nachfrage nach den Kapellen, die nun zu reisenden Musikgesellschaften wurden. — Sie gaben Konzerte mit vorher fest-

gestellten Programmen, in denen auch die Zugstücke der Saison nicht fehlen durften; hinter Potpourris und leichter Unterhaltungsmusik trat die eigentlich zigeunerische zurück. Diese Gesellschaften waren jetzt Geschäftsleute. Und nicht nur wirkte die fremde Musik, die sie ja jetzt spielten, auf sie ein, sie verloren überdies den Zusammenhang mit ihrem Volke, mit der Natur. So ist es zumeist ein Zerrbild, was wir in unsern Städten von Zigeunern zu hören bekommen.

Aber nicht nur nach Musik war das Bedürfnis groß, sondern auch nach Musikalien. Wir bekommen auch in jeder Musikalienhandlung, wenn wir nach Zigeuner-, oder besser nach „ungarischer" Musik verlangen, ganze Stöße vorgelegt. Aber diese Noten geben nicht einmal den Buchstaben richtig, geschweige denn den Geist. Das Schlimmste ist, daß es meist recht unberufene Hände waren, die sich an die Arbeit wagten. Um wirklich Gutes bieten zu können, dazu gehörte, daß man die Seltsamkeiten der Zigeunermusik als unantastbare Eigenart ansah; dazu gehörte ferner, daß auch der Bearbeiter etwas vom Genius des Zigeunertums in sich trug. Beethoven und Schubert, die beide gelegentlich Teile dieser eigenartigen Musik, die sie ja in Wien genugsam zu hören Gelegenheit hatten, in ihre Kunst übertrugen, fehlte die Pietät gegenüber der Quelle. Das ist kein Vorwurf. Man war noch nicht zur philologischen Betrachtungsweise dieser Musik gelangt; überdies war sie beiden nur Fundquelle schöner Motive, weshalb sie sich auch im wesentlichen an die Grundlinien der Melodie hielten; schon den Rhythmus beachteten sie kaum, erst recht nicht die ganze Ornamentik und die seltsamen Tonschritte hielten sie gar für Fehler. Das einzig Wichtige war ihnen die Melodie als solche. Der Zigeuner war ein Bearbeiter dieses Motivs, wie jeder andere. Daß die Bearbeitung das Wichtigere, daß das Virtuosenhafte hier das Wesentliche sei, das hat auch ein viel späterer Bearbeiter, Johannes Brahms, nicht genug gefühlt. Auch er gibt zu sehr nur das Gerippe, wenn natürlich auch die Vorlagen, die er benutzen konnte, viel ausführlichere waren. Leider auch die einer späteren Zeit, wo die ganze Zigeunermusik schon viel von ihrer Ursprünglichkeit verloren hatte. Und dann fehlte dem Hanseaten Brahms, diesem herben, nichts weniger als leichtbeweglichen, dem tiefgründigen, aber aller Leidenschaft nur schwer zugänglichen Charakter das innere Bindeglied mit dieser Musik. Und so gewiß seine „ungarischen Tänze" packende Vortragsstücke sind, so gewiß sie einen Weg bedeuten, das Zigeunerische der „zivilisierten" Musik zu gewinnen, so wenig enthüllen sie die wirk-

liche Seele dieser eigenartigen Kunst. Wenn deshalb in der neuesten Brahms-Biographie von Heinrich Reimann die Brahms'schen Bearbeitungen gegenüber den „virtuosenhaften" Liszts als „geniale künstlerische" Ausgestaltung hervorgehoben werden, wobei betont wird, daß das „Rohe, Unkünstlerische, Brutale, Abgeschmackte und Sinnlose" der Zigeunermusik ihnen genommen sei, so ist das eben auch ein Verkennen des Wesens dieser Musik. Wir wollen sie gar nicht „ad usum Delphini" für den Salon haben, wir wollen das ursprüngliche Gewächs. Und das findet sich in unvergleichlicher Weise bei Liszt.

Liszt war Ungar; er hatte als Kind diese Musik lieben gelernt und wurde als Mann ihr eifriger Sammler und Erforscher. Wenn er aber, wie sein schönes, oft schwärmerisches Buch beweist, mit intuitivem Scharfblick bis ins innerste Wesen dieser Kunst zu dringen vermochte, so liegt das daran, daß in ihm selbst etwas ihr Verwandtes lag. Nicht umsonst birgt gerade dieses Buch so wertvolle Selbstgeständnisse des Künstlers. Jenes über den Wert des berufenen Dichter-Virtuosen ist von so hohem allgemeinem Interesse, daß es hier ganz folgen möge.

„Der Virtuose ist kein Maurer, welcher mit der Kelle in der Hand die Zeichnung des Architekten treu und gewissenhaft in Stein ausführt. Er ist nicht das passive Werkzeug, welches Gefühl und Gedanken anderer, ohne ein eigenes hinzuzufügen, reproduziert. Er ist nicht der mehr oder minder geschickte und erfahrene Leser von Werken, die keinen Rand für seine Glossen haben, keine Paragraphen zwischen den Zeilen nötig machen. Die von Begeisterung diktierten musikalischen Werke sind im Grunde nur die tragische oder rührende Inszenierung eines Gefühls, welches der Virtuose berufen ist, sprechen, weinen, singen, seufzen zu lassen, zum Bewußtwerden seiner selbst zu bringen. Er schafft somit ebenso gut wie der Komponist selber, denn er muß die Leidenschaft in sich tragen, welche er im ganzen Glanz ihrer Phosphoreszenz zur Geltung bringen soll. Er haucht dem in Lethargie befangenen Körper den Atem ein, gibt ihm Glanz des Blickes, durchströmt ihn mit Feuer, belebt ihn mit dem Pulsschlag der Anmut. Er macht aus der Lehmform ein lebendiges Wesen, indem er es mit dem Funken durchdringt, welchen Prometheus dem Blitzstrahl des Jupiter entriß. Er muß sie wandeln machen in durchsichtiger Lufthelle, sie mit tausend geflügelten Pfeilen bewaffnen, Duft und Blüte aus ihr entwickeln, die Flamme ihres Atems entfachen. Von allen Künstlern offenbart vielleicht der Virtuose am unmittel-

barsten die überwältigenden Kräfte des pythischen Gottes, er, der in glühenden Umarmungen der stolzen Muse die verborgensten Geheimnisse entlockt."

Liszt hat hier jenes Virtuosentum geschildert, das man nach Nietzsches Vorgang in der „Geburt der Tragödie" als dionysisches bezeichnen kann. Dionysisch im Gegensatz zum apollinischen Virtuosentum, das in treuester Art das Kunstwerk zu vermitteln strebt, wo der Reproduzierende ganz hinter dem Schöpfer verschwindet. Wir pflegen im allgemeinen diese Art reproduzierender Künstler am höchsten zu stellen. Aber es gibt auch hier Ausnahmen; sie sind allerdings sehr selten. Paganini und Liszt waren solche Künstler, die gewissermaßen den Zuhörer die Schöpfung eines Kunstwerkes miterleben ließen. Deshalb wirkte ihr Spiel so unwiderstehlich berückend, weil sie den Hörer so erregten, daß er am Schöpfungsakt selber teilnahm. Liszt war so einzigartig in dieser Kraft, daß selbst die Größten, daß selbst ein Beethoven bei dieser Art der Wiedergabe nicht zu kurz kamen. Er ist bis heute wohl der einzige geblieben, von dem das gesagt werden kann. Das lag daran, daß er beide Naturen in sich vereinigte. Aber selbst er und andere ähnlich Geartete (Rubinstein im Gegensatz zu Bülow, Ernst im Gegensatz zu Joachim, Artur Nikisch gegenüber Hans Richter) in höherem Maße vermochten dieser dionysischen Natur besser Ausdruck zu leihen bei der Wiedergabe minderwertiger Schöpfungen; weil hier für ihr eigenes Schöpfertum mehr zu tun blieb.

Dieses dionysische Virtuosentum aber lebt — und damit kehren wir zu unserem engeren Thema zurück — in ihm besteht die Zigeunermusik. Und darum war nur ein Künstler von dieser Art imstande, diese Musik in ihrem Wesen wiederzugeben. Es verschlägt dabei gar nichts, ob er etwas mehr oder weniger von Eigenem hinzugetan hat. Denn dieses Hinzutun ist ja ein wesentliches Merkmal dieser Musik, nur muß es natürlich dem Ursprünglichen wesensverwandt sein.

Liszt selbst ging beim Sammeln, bei dem ungeheuern Anwachsen des Stoffes die Erkenntnis auf, — und seine ganze Darlegung macht sie zur unsrigen — daß alle diese Stücke Teile waren eines großen Zigeunerepos, im Sinne Hegels, insofern sich das Volkstum und die innerste Eigenart dieses Stammes in ihnen offenbart. Und wenn er nun Verwandtes zusammenstellte, Fremdes ausschied, wenn er aus den zahllosen Stückchen dem Mosaikkünstler gleich ein Ganzes schuf, Verbindungen und Steigerungen herbeiführte, so war seine

Tätigkeit bei den „Rhapsodien" eine ähnliche, wie die Homers oder die des Dichters unseres Nibelungenliedes.

Auch sie hatten in ihrem Inneren alle die zerstreuten Äußerungen, das Jauchzen und Klagen, die Kunde von Heldentaten, wie die Märchenträume gewissermaßen gesammelt und schufen aus den losen Teilchen ein einheitliches Ganzes.

Was gehört davon dem Einzelnen, was dem Volke? Der Philologe im Geiste Wolffs und Lachmanns mag hingehen, die Verbindungen mit kritischer Sonde auflösen und wieder zerteilen, was ein Künstler zusammengefügt hat. Wer das Glück hat, sich im künstlerischen Genießen den naiv empfänglichen Kindersinn bewahrt zu haben, dessen harret eine doppelte Freude: er genießt die Schönheit des edlen Gesteins und freut sich obendrein der Fassung, die ein Künstler den Edelsteinen gegeben hat.

So freuen wir uns auch der Rhapsodien Lisztz. Und wenn einst die Zeit kommt, wo alle echte Zigeunerkunst zugrunde gegangen sein wird, so wird in diesem Werke das Gesamtschaffen eines eigenartigen Volkes der Nachwelt erhalten bleiben.





Zweites Buch.

Die Musik der asiatischen Kulturvölker der Gegenwart.

Wenn wir hier die Musik der noch heute wirkenden Kulturvölker des Orients vor der der Kulturvölker des Altertums behandeln, so hat das seinen Grund darin, daß diese Musik bis heute noch keinen Einfluß auf unsere europäische ausgeübt hat und aller Wahrscheinlichkeit nach auch nie ausüben wird. Man könnte vielleicht auf die ungeheure Bedeutung hinweisen, die Malerei und Kunstgewerbe Japans seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts für unsere europäische Kunst gewonnen haben und einen ähnlichen Vorgang auch für die Musik nicht ausgeschlossen erachten. Aber dieselbe Eigenschaft, die die japanische Malerei, die selber wieder nur die allerdings schönere Tochter der chinesischen ist, auf eine so hohe Stufe hob, behindert die Entwickelung der Musik. Denn es war nicht die Kraft der Phantasie, die Stärke der Empfindung oder die Größe der Auffassung, welche der japanischen Kunst diesen ungeheuren Einfluß verschaffte, sondern die Schärfe der Naturbeobachtung, von der sich unsere Malerei immer weiter entfernt hatte.

Erstes Kapitel.

Die Chinesen und Japaner.

Alle scharfe Naturbeobachtung in der Kunst beruht auf der einseitigen Ausbildung des Verstandes auf Kosten der Phantasie, auf Bevorzugung des Sehens gegenüber dem Schauen. Der Ethnograph Friedrich Müller sah den Grund für die völlige Phantasielosigkeit aller Hochasiaten in der einförmigen Beschaffenheit ihrer Steppenheimat. Es liegt in der Natur dieser einseitigen Verstandesentwicklung, daß sie die nächste Umgebung aufs genaueste durchforscht und die gewonnenen Erfahrungen systematisiert. Pedanterie und unbedingte Herrschaft von Regelzwang und Formgesetz ist denn auch das Kennzeichen der ganzen Kultur des Sinismus. Hinzu kommt, daß alle Staatenbildungen von patriarchalischem Gepräge, über das die Chinesen nicht hinausgekommen sind, jede freie Entfaltung selbstherrlicher Persönlichkeit unmöglich machen.

Für die Musik äußern sich diese Einflüsse in einer ungeheuern Ausbildung der Theorie bei völligem Versagen aller Produktion. In der Tat haben die Chinesen in der musikalischen Theorie Hervorragendes geleistet. Ihre älteste Tonleiter war allerdings ebenfalls die primitive fünfstufige und reichte mit Hinweglassung des H von F bis D, hat also drei ganze Tonschritte und einen $1^1/_2$ Tonschritt. Dem Prinzen Tsay-Yu wird die weitere Entwicklung auf sieben Stufen, im Umfang der Oktave, zugeschrieben, worauf dann bald die Fortbildung zur chromatischen zwölfstufigen Tonleiter folgte, die schon das alte Instrument King zeigt. Nun beginnt die theoretische Spielerei; denn da diese Grundskala siebenerlei Bedeutungen erhält, je nach dem Ton der Oktave, von dem man ausgeht, und jede dieser Oktavengattungen sich nach jeder der zwölf Stufen der chromatischen Tonleiter transponieren läßt, ergeben sich 84 Arten. Jeder dieser Tonarten wurde nun eine besondere philosophische Bedeutung beigelegt; denn diese Spezialität einer verstandesmäßigen Musikbetrachtung, die bei allen orientalischen Völkern ausgebildet ist, ist bei den Chinesen besonders gepflegt worden.

Um wenigstens an einer Stelle eine leise Vorstellung dieser Symbolik, die sich auf die Töne, Tonarten und Instrumente erstreckt, zu geben, seien hier einige Züge angeführt. Denn diese Art der Musikauffassung ist von ungeheurer Bedeutung für die Entwicklung

oder besser Nichtentwicklung dieser Kulturvölker. Es scheint ihnen nämlich gar nicht der Gedanke gekommen zu sein, daß die Musik zum Ausdruck der innersten Gefühle der menschlichen Brust dienen könne. Ihr Genuß an der Musik beruht vielmehr auf der verstandesmäßigen Verfolgung dieser Symbolik. Es kann dabei sehr wohl eine Musik, die für unsere Sinne Höllenqual bedeutet, dem ihr von der ganz andern Seite des Verstandes nahetretenden Chinesen eine Geschichte erzählen oder irgend eine Ermahnung geben und ihn so unterhalten und belehren. Denn gerade auf das letztere legen die chinesischen Philosophen das Hauptgewicht.

Das wird vielleicht verständlicher, wenn wir nur die Namen hören, die die Töne der alten fünfstufigen Skala führen. Da heißt der Grundton F Kaiser, G Minister, A bedeutet das gehorchende Volk, C Staatsangelegenheiten, D endlich das Gesamtbild aller Dinge. Man könnte sich nun zum Beispiel folgendes Tonstück denken: F-C-G-A-D. Vielleicht sagt dieses Musikstück den Chinesen etwa folgendes: Der Kaiser (F) beschäftigt sich mit den Staatsangelegenheiten (C) und befiehlt den Ministern (G), dem gehorchenden Volk (A) das Gesamtbild aller Dinge (D) zu verschönern. Ich betone ausdrücklich, daß diese ganze Vorstellung rein meiner Phantasie entspringt und in keinerlei Zeugnissen von Forschern seine Stütze hat; aber ich kann mir nicht vorstellen, daß Tausende von beseelten Menschen Jahrtausende lang an einer Kunst Vergnügen finden sollten, wenn sie ihnen nicht etwas besonderes bieten würde. Auf diese Weise kann man sich aber sehr leicht erklären, daß den Chinesen ihre Musikstücke sehr inhaltreich vorkommen, und daß sie von ihrer Musik gegenüber der europäischen behaupten: „Unsere Musik dringt durch die Ohren in das Herz und aus dem Herzen in die Seele; dies vermag die Musik der Europäer nicht.“ Umgekehrt ist es ebenso leicht erklärlich, daß für europäische Ohren diese chinesischen Musikstücke wahre Folterqualen bedeuten und zum Beispiel Svoboda urteilt: „Die Töne eines Liedes taumeln wie berauschte, führerlose Wanderer auf Irrwegen ziellos hin und her.“

Dr. G. Wegener hat ausführlich über den Zusammenhang der chinesischen Musiktheorie mit der Philosophie geschrieben. (Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens 1877). Danach haben die alten Weisen Chinas die Musikkunde für den allgemeinen Wissensborn erklärt, aus welchem alle übrigen Wissenschaften herausfließen. Fohi, der um 3000 vor Christus gelebt haben soll,

der Begründer der altchinesischen Philosophie, sei auch der Erfinder der Musik. Er habe die fünf Töne der Skala genau untersucht. Zu diesen fünf Tönen suchte er in der ganzen Natur mystische Parallelen. Er fand sie beim Menschen in den fünf Sinnen, den fünf Fingern der Hand. Er fand sie ferner in den fünf Planeten (mehr kannten die Chinesen eben nicht). Vor allem aber fand er Beziehungen zwischen den Skalatönen und den fünf Elementen: Erde, Wasser, Luft, Feuer und Wind. Die Zahl 1 — die Zahlen bedeuten gleichzeitig die Töne — erinnere an die schaffenden Naturkräfte und an die Gottheit. Die Zahl 2 gemahne an die Gegensätze des Feuchten und Trockenen, des Starren und Flüssigen, des Männlichen und Weiblichen, des Nützlichen und Schädlichen in der Natur; die Zahl 3 erinnere an die Vereinigung oder Auflösung dieser Gegensätze; die Zahl 4 setze die Ziffern 1, 2, 3, 4 voraus, aus welchen sich alle übrigen bis 10 bilden lassen, woraus die Heiligkeit dieser Zahl sich ergab. Noch höher steht 5, die Weltzahl, welche die Harmonie der Sphären versinnbildlicht.

Nach dem Grund dieser Anschauung, wie nach einer Erklärung wird der Leser vergeblich suchen. Wir müssen sie als ein Gegebenes hinnehmen. Aber es sei doch auf ähnliche Lehren des Pythagoras und der ägyptischen Priester hingewiesen, wie ja auch Plato und Aristoteles einer mystischen Musiktheorie huldigten. Die Erscheinung muß also doch wohl tiefere, seelische Gründe haben.

Diese Symbolik erstreckt sich wie gesagt auch auf die Musikinstrumente. Doch wollen wir uns hier lieber an das Tatsächliche halten. Zu einer höheren Entwicklung hat es vor allem das Schlagzeug gebracht, besonders das King, das aus abgestimmten, aufgehängten Steinplatten besteht, die mit Klöppeln geschlagen werden. Daneben finden wir ähnliche Instrumente aus Holz- und Kupferplatten, zahlreiche Pauken und Trommeln und Glocken und Glöckchen der verschiedensten Größen. Außerdem gibt es verschiedenartige Blasinstrumente, unter denen das Tscheng das interessanteste ist, weil seine freischwingenden Zungen vermutlich die Anregung zu unserm Harmonium gegeben hat, das bekanntlich nur wenig mehr als hundert Jahre alt ist. Sehr wenig entwickelt sind die Saiteninstrumente.

* * *

In Japan, das wie seine ganze Kultur auch die Musik von den Chinesen empfangen hat, beobachten wir dagegen eine viel ausgiebigere Benutzung von Saiteninstrumenten, unter denen das Koto das entwickeltste ist. Diese Erscheinung erklärt sich wohl daraus, daß in Japan die Musikpflege fast ganz in den Händen der Frauen und Mädchen liegt. Als im ersten Jahre unseres Jahrhunderts die hochbegabte Sada Yacco uns mit der japanischen Dramatik und Schauspielkunst bekannt machte, bewunderten wir alle die hervorragende Charakterisierungskraft dieser Künstler, ihre leise, aber ungemein belebte Sprechweise, die Schönheit ihrer Gruppenbildung und die hervorragende Ausnutzung der Farbe in der Szenerie. Schwieriger war es, zu der Musik ein Verhältnis zu gewinnen. Dabei trug das Ganze den Charakter eines Musikdramas. Das Orchester bestand allerdings nur aus zwei Musikern und diese waren hinter der Szene. Die eintönigen Melodien sagten mir nichts, wohl aber fiel mir die starke Charakterisierung des Rhythmus auf. Die Gangart der Schauspieler, das Temperament ihrer Sprechweise kam dabei deutlich zum Ausdruck, und in den häufigen Sterbeszenen wirkten die in regelmäßigen Abständen sich folgenden leisen Tamtamschläge ganz schauerlich. Übrigens geschah es wiederholt, daß bei wenig belebten Szenen, Stillstand in der Handlung hinter der Szene ein Lied gesungen wurde. — Ob es Japan in seiner Aneignung der westeuropäischen Kultur gelingen wird, sich auch unsere Musik zu eigen zu machen, kann erst die Zukunft lehren.

Zweites Kapitel.

Die Inder.

Die altindische Veden-Literatur bezeugt das hohe Ansehen, in dem die Sangeskunst von jeher in Indien gestanden. Wir müssen an den Phäakensänger Demodokos in Homers Odyssee oder an unsern hochgeachteten altgermanischen Sänger, den Mehrer des Ruhmes seines erkorenen Helden denken, wenn wir lesen, daß auch in Indien der Sänger am Hofe des Königs lebte, wo er des Herrschers Taten besang. Ebenso unentbehrlich war der Gesang beim Gottesdienst. Behauptet doch eine Hymne des Rigveda: „Es verschmäht der jugendliche Indra

den Opferbrei, der ohne Lied ihm bereitet wird." Deshalb war auch der Sänger den Göttern wert, wie das gleiche Buch mit den Worten bezeugt: „Welcher König einem Beistand suchenden Sänger Hilfe gewährt, den begünstigen die Götter." Des Sängers Kunst wurde durch reichliche Gabe gelohnt. Die Art, wie er sie heischt, wie er den knickerigen Herrn verwünscht, erinnert oft lebhaft an unsere Spielmannsdichtung. Der Einfluß der indischen Sänger wuchs immer mehr, zumal sich hier Sängertum und Priestertum vereinigten, und es dauerte nicht lange, bis die ursprünglich so bescheidenen Rischi (so heißen die Sänger) zu stolzen Brahmanen wurden, die sich für Verwandte der Götter erklärten.

Neben dem Gesang steht von Alters her die Instrumentalmusik. Der Vorrat der indischen Instrumente zeigt die überall verbreiteten pauken- und trommelartigen Schlaginstrumente, Trompeten und Posaunen, außerdem mit der Nase anzublasende Flöten, die sogenannten Basare, und vor allem Saiteninstrumente. Letztere sind insofern merkwürdig, als die einfachere Art, bei der jede Saite nur einen Ton anzugeben hat, gar nicht vorhanden ist, dafür aber verschiedene mit Griffbrettern. Das älteste und wichtigste ist die Vina, bei der eine etwa vier Fuß lange Holzröhre auf zwei ausgehöhlten Kürbissen liegt. Auf ihr sind neunzehn immer höher werdende Stege angebracht, über die sieben Metallsaiten hinweglaufen, die nur auf dem höchsten Steg aufliegen. Die Saiten selber münden im Wirbel. So bilden also dann die achtzehn niedrigeren Stege ein Griffbrett mit Bünden (wie bei der Zither), und der Spieler hat mit der Hand durch das Aufdrücken der Saite gegen einen derselben die Tonhöhe zu bestimmen. Die Saiten werden (auch das erinnert an die Zither) durch einen Fingerhut mit Metallspitze angerissen.

Sehr sinnig ist es, wie die Inder den Ursprung ihrer Instrumente erklären. Wie alle alten Völker, führen auch sie ihn auf die Götter zurück. Eine Nymphe war den Himmlischen entlaufen und hatte sich in einen Baum geflüchtet. Aus dem Holz desselben wurden Lauten und Flöten verfertigt, in denen nun die Nymphe immer wieder ihre Stimme ertönen läßt. Die Erfindung der Musik schreiben die Inder ihrem Gott Nareda zu, der in bildlichen Darstellungen wie ein echter Spielmann seine Vina über die Schulter trägt.

Aber auch ihr Tonsystem brachten die Inder mit dem Himmel zusammen. Besondere Nymphen, Swaras, sind danach die Schirmerinnen der einzelnen Töne. Nach den ersten Silben ihrer Namen

werden, wie Felix Clement behauptet, die Töne der Skala genannt: Sa, ri, ga, ma, pa, da, ni. Wie man sieht, besteht diese Tonleiter aus sieben Tönen, die fünfstufige Urskala ist hier nicht bezeugt. Der erste Ton sa entspricht in der Höhe unserem a. Da die Oktave in 22 Töne geteilt ist und die Normalskala nach allen Richtungen hin transponiert wird, so ist es begreiflich, daß in theoretischen Werken von 960 Skalen, in der Sage sogar von 16000 gesprochen wird. In der Praxis begnügte man sich mit 36.

Das ganze sinnlichweiche, zu phantastischen Träumereien neigende Wesen der Inder, das in dem entnervenden Klima einen seiner Hauptgründe hat, mußte ja zu einer steten Verfeinerung der Sinnengenüsse führen, die sich in dieser ausgedehnten Tonteilung offenbart. Aber im Gegensatz zu den Chinesen spielt auch die praktische Musik im Leben der Inder eine große Rolle. Ohne sie sind Festlichkeiten irgend welcher Art überhaupt nicht zu denken. Besonders auffällig ist die große Rolle, welche der Musik im indischen Drama zugewiesen ist. Wir haben hier schon eine Art Allkunstwerk; denn neben der in den Versen geschilderten Handlung gingen auf der Bühne Musik und Tanz einher, wie auch der gesprochene Dialog mit dem gesungenen abwechselt.

Über den Eindruck der indischen Musik auf europäische Ohren gehen die Urteile sehr auseinander. Ernst Häckel weiß in seinen Reisebriefen eigentlich nur von „Katzenmusik" zu berichten. Schlagintweit, der in seinem farbenfreudigen Buche „Indien in Wort und Bild" sehr viel über indische Festlichkeiten spricht, hat einen viel günstigeren Eindruck gewonnen. Das bezeugen auch die im Druck überlieferten Liedchen, bei denen allerdings nicht feststeht, wie weit sie auf altindische Quellen zurückreichen. Das eine aber steht fest, daß das Gefühl für Tonalität und rhythmisch regelmäßige und lebendige Gestaltung bei den Indern viel ausgeprägter ist, als bei den Chinesen. Das mag zum Teil auf der steten Verbindung von Musik und Tanz beruhen, findet aber seine Erklärung hauptsächlich in dem lebhafteren Temperament, der größeren Sinnenfreudigkeit dieses Volkes.

Drittes Kapitel.

Die Araber.

Die orientalische Welt zerfällt in die beiden großen Gruppen der buddhistischen und mohammedanischen Völker. Wir brauchen von der letzteren Gruppe nur die Araber zu besprechen. Von ihnen ist ja die Religion des Korans ausgegangen. Außerdem verstanden sie es, wie die Germanen gegenüber der Römerwelt, hier gegenüber Persien und Kleinasien sich die Kultur der unterworfenen Völker schnell zu eigen zu machen und durch ihre eigene Kraft neu zu beleben.

Die Araber haben auch zweifellos den ausgebildetsten Musiksinn von allen Orientalen. „Mild wie Milch, feurig wie Wein klingt die Musik. Sie lockt wilde Tiere, bezwingt menschliche Herzen und der Liebe Lust und Leid tönt aus ihr.“ Diese Worte aus dem persischen Buche „Brüder der Reinheit“ steht hinter jenem nicht zurück, mit dem Lorenzo in Shakespeares „Kaufmann von Venedig“ seiner geliebten Jessica die Macht der Musik preist. Noch ähnlicher klingt diesem das arabische Sprichwort, das jenem, der von den Tönen der Musik nicht durchbebt wird, die Würde des Menschen abspricht. Und in seiner „Wüstenharfe“, in der er altarabische Volkslieder in prächtigen Übersetzungen bietet, hat Julius Altmann die Strophe:

„Sie sang ein Lied, da herrschte Schweigen
Rings auf den Tamariskenzweigen:
Was konnten Bess're tun die Vögel,
Als ihrem Lied ihr Ohr zu neigen?“

Wer denkt bei diesen Versen nicht an die Schilderung der Macht des Gesanges des herrlichen Horant in unserer „Kudrun“:

„Hôrant begunde singen, daz dâ bî in den hagen
geswigen alle vogele von sînem süezen sange.“

Das arabische Lied stammt aus der vorislamitischen Zeit. Mohammed, obwohl er selber ein Dichter war, dessen Einbildungskraft sich zu hinreißenden Visionen steigerte, verbot im Koran die Pflege der Kunst. Aber er hatte damit keinen Erfolg. Schon die omajadischen und abassidischen Kalifen waren Freunde der Musik und hatten Dichter und Sängerinnen an ihren Höfen. Die altererbte

Freude an der Musik war eben nicht auszurotten. Dies bestätigen uns auch schon griechische Schriftsteller vom alten Arabien. Und wenn auch in diesen Städten, in denen der üppige Reichtum dasselbe Genußleben zeitigte, das für den Orient charakteristisch ist, die Musik nicht viel mehr war, als sinnlicher Kitzel, so sprechen andere Zeugnisse doch von einer kräftigeren Volksmusik, die im engen Zusammenhang mit der Natur blieb. Unter anderem berichtet Zenobius, der Sammler griechischer Sprichwörter, daß die Araber, wenn sie nachts ihre Herden hüten, um das Hirtenfeuer sitzend abwechselnd auf einer langen Flöte bis Sonnenaufgang zu spielen pflegten.

Früh schon brachte dann die Eroberung Persiens für die arabische Kultur einen Umschwung, der die kunstfeindlichen Gesetze des Korans wirkungslos machte. Denn hier am Königshofe von Persopolis war trotz der früheren Eroberungszüge Alexanders des Großen eine echt asiatische Kultur heimisch geblieben. Reicher Sinnengenuß, glänzende Farbenpracht, üppige Schwelgerei eines verfeinerten Nervensystems gab ihr das Gepräge. Die rauhen arabischen Wüstensöhne unterlagen schnell diesem Zauber. Gerade für die Musik sehen wir schon nach wenigen Jahrzehnten Araber und Perser so vollständig neben einander gehen, daß wir das Schaffen beider als eines betrachten können. Bereits in der zweiten Hälfte des achten Jahrhunderts finden wir eine eifrige Pflege der Theorie. Die gelehrte Literatur, die in den nächsten Jahrzehnten über Musik entsteht, ist auch für heutige Begriffe sehr umfangreich, und wir müssen auch vom heutigen Standpunkt aus gestehen, daß die Ergebnisse dieser Studien sehr weit reichten. Einige wenige Hinweise mögen genügen.

Die Araber teilten die Oktave in 17 Teile (nicht wie wir in 12) und zwar nicht etwa bloß für die Theorie, sondern für die Praxis. Wir erhalten dabei folgende Skala: C-des-eses-d-es-fes-e-f-ges-asas-g-as-heses-a-b-ces-deses, c. Das bedeutet eine viel größere Reinheit der Intervalle als unser Tonsystem sie hat. Wie ernst diese Erkenntnisse alle waren, zeigt die altarabische Messel-Theorie; das ist die Lehre von den Tonmaßen. Sie bestimmt die Größe der Tonschritte dadurch, daß der tiefere Ton des Intervalles, der entsprechenden Saitenlänge nach, als ein Vielfaches des höheren Tones angesehen wird. Dabei ist zu bemerken, daß die Maßeinheit nicht die ganze Saite ist, sondern ein kleinerer Teil. Da es bekanntlich zur Hervorbringung des tieferen Endtones der Oktave einer doppelt so langen Saite bedarf, als zu der des höheren, so ist das Messel für die

Oktave gleich 2; da die Quinte der Schwingungszahl nach zum Grundton das Verhältnis 3 : 2 hat, so ist ihr Maß 1 Messel + $^1/_2$, für die Quarte (4 : 3) gleich M. + $^1/_3$ und so weiter.

Auch die Rhythmik der Araber ist sehr eigenartig. Sie ist durchaus einheitlich mit der der Poesie. Bezeichnend für die Art, wie bei ihnen die Kunst aus dem Leben entstand, sind die Namen der Hauptrhythmen: der „schwere“ und der „leichte Strick“, der „Pflock“ und das „Zwäckchen“. Solche Bezeichnungen konnten nur bei einem Volke entstehen, bei dem Strick und Pflock für die Errichtung der Zelte und beim Anbinden der wertvollen Pferde ein wichtiges Besitztum bildeten. Mit diesen Worten werden Länge und Kürze im Sinne der antiken Metrik bezeichnet.

Der beste Beweis für die Bodenständigkeit der arabischen Musik ist der Widerstand, den das Volk der Einführung der griechischen Musik entgegensetzte, trotzdem kein geringerer, als Alfarabi, der gefeiertste Philosoph seines Volkes, sie im zehnten Jahrhundert versuchte. Er hielt das griechische System, das der auch in den europäischen Schriften jener Zeit gefeierte Denker aus den Originalwerken studiert hatte, für logischer und reiner, als das heimische. Er vermochte aber mit seiner Meinung nicht durchzudringen und erreichte eigentlich nur, daß jene unfruchtbare Symbolik der Musik, die astronomischen Träumereien von den Beziehungen der Töne zu den Planeten, bei seinem Volke Eingang fanden. In den folgenden Jahrhunderten wird gerade diese Theorie dann immer weiter ausgebildet, natürlich ohne viel Gewinn für die praktische Musik.

Etwa hundert Jahre früher als in Europa gelangte die Theorie zu jener formalen Abgeschlossenheit, daß sie anfing, auf Ausdruck und Stimmung der Färbung zu halten. Ähnlich wie Franchinus Gafor am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts in Europa, gaben die persischen Theoretiker des vierzehnten Jahrhunderts den arabischen Musikern gute Lehren, daß sie, wenn sie ein Gedicht in Musik setzten, jene Tonart wählen müßten, die zu dem Inhalt der Worte am besten paßt. Denn einige Tonarten erweckten in der Seele Tapferkeit, Lust und Fröhlichkeit, andere seien von ruhiger, gemäßigter Bewegung, wieder andere seien traurig, schwach und wirkten abspannend.

Auffallend ist es nun, daß etwa im fünfzehnten Jahrhundert etwas geschieht, was im zehnten unmöglich gewesen war; es dringt nämlich unser europäisches Tonsystem von 7 ganzen und 5 halben Tönen ein. Unsere Musikhistoriker, voran der treffliche R. G. Kiesewetter,

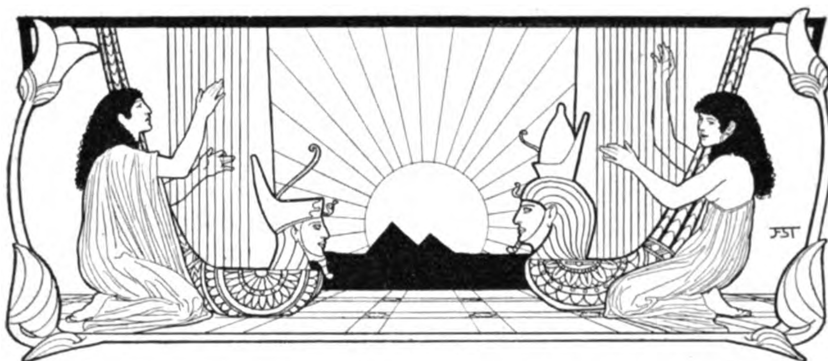
dem wir das beste Buch über „die Musik der Araber“ (1842) verdanken, haben sich viel mit der Erklärung dieser eigentümlichen Erscheinung abgequält. Sie ist vielleicht nicht so schwer, wie man gemeinhin annimmt. Es sind neuerdings viele Gründe dafür beigebracht worden, wonach die lang festgehaltene Annahme, daß wir die wichtigsten unserer Instrumente, insbesondere die Streichinstrumente, den Arabern verdanken, nicht zutrifft. Es ist vielmehr anzunehmen, daß diese Streichinstrumente in Europa entstanden sind, und daß sie von hier durch die Kreuzzüge, die zahlreichen Handelsbeziehungen, am meisten aber wahrscheinlich durch das fahrende Volk der landstreichenden Musikanten nach Arabien gekommen sind. Mit diesen Instrumenten werden auch wohl die Musikstücke und Lieder gewandert sein. Es ist eine alte Erfahrung, daß die praktische Musikübung sich sehr wenig um die gelehrte Stubenarbeit der Theoretiker kümmert. Und wie es für Europa durch Glareanus bezeugt ist, daß unsere Pfeifer und Geiger auf den Straßen bereits ihre Dur- und Mollskala hatten, als sich die Gelehrten noch grimmig darüber stritten, ob es 8, 12 oder 15 Tongeschlechter gäbe, so dürften auch die arabischen Straßenmusikanten sich wenig um die Forschungsergebnisse ihrer hochgelahrten Theoretiker gekümmert haben. Hier ist es wohl angebracht darauf hinzuweisen, daß es in Arabien verachtete Volksschichten gibt, die sich fast nur von Gesang und Musik ernähren. Diese „Schumer“, die nicht einmal die Moschee betreten, dafür aber mit ihrem Spiel auf keinem Feste fehlen dürfen, entsprechen in ihrer Art ganz den Zigeunern und dem mittelalterlichen Spielmann.

Nachdem wir, wie gesagt, die arabischen Instrumente nicht mehr als Vorläufer der unsrigen ansehen müssen, brauchen wir hier auch keine eingehende Betrachtung derselben zu geben, trotzdem kein anderes Volk des Orients die Instrumentalmusik so eifrig betrieben hat, wie die Araber. Um eine Vorstellung von dem Reichtum der zum größten Teil noch heute im Orient gebräuchlichen Instrumente zu geben, sei aber bemerkt, daß es 32 Spielarten von Lauten, 12 Abarten des Kanuns, eines mit Saiten bespannten Hackbretts, 14 Geigeninstrumente, 3 Arten Lyren, 28 verschiedene Schnabelpfeifen, 22 Oboen, 6 Flöten, 5 Sackpfeifen, 8 Trompeten und eine kaum übersehbare Masse von Schlag-, Klingel- und sonstigem Lärmzeug gibt.

Wenn wir die arabischen Lieder, so wie sie Kiesewetter a. a. O. mitteilt, betrachten, so finden wir bei ihnen nur wenig Wohllaut. Aber es ist eigentlich überhaupt ein Unrecht, sie so zu betrachten,

wo sie aus der Umgebung, in der sie gewachsen, völlig losgelöst sind. Die Berichte von zahlreichen Forschungsreisenden, die zwar nur in Ausnahmefällen Berufsmusiker, aber vielleicht gerade deshalb einwandfreie Zeugen sind, lauten jedenfalls oft ganz anders. Danach ist der Ruf zum Gebete, den der Mueddin vom hohen Balkone des schlanken Minarets singt, von eigentümlicher, phantastischer Feierlichkeit. Den Gesängen der Derwische, die viel einfacher gehalten sind, wird ein düsterer Ernst nachgerühmt, der sehr gut zu der fanatischen Gesinnung der Sänger stimmt. Aber auch die trotzigen Töne der Kampflust und die harmlosen Weisen des Arbeitsliedes, wie die glühenden Liebeslieder verfehlen ihren Eindruck auch auf europäische Sinne nicht, wenn diese erst auf das so ganz anders geartete Leben, die fremde Natur des Orients eingestimmt sind. Die Dichterworte, die wir zu Anfang mitteilten, zeigen jedenfalls, daß auch für dieses Volk seine Musik höchste Gefühlsoffenbarung ist, und wenn die orientalische Musik es noch nicht zu großen Tongebilden gebracht hat, wenn sie über den lyrischen Ausdruck der Herzensstimmung noch nicht hinausgekommen ist, so wollen wir doch an unsere breiteren Volksschichten denken, für die ein inniges Volkslied auch viel mehr bedeutet, als unsere gewaltige symphonische Literatur.





Drittes Buch.

Die Musik der Kulturvölker des Altertums.

Erstes Kapitel.

Die Bedeutung der alten Musik für die Gegenwart.

Während die Musik der heutigen Kulturvölker Asiens auf unsere abendländische gar keinen Einfluß ausgeübt hat, — den früher so hoch eingeschätzten der arabischen wird man allenfalls unter den der Zigeunermusik mit einbegreifen können — führt die gerade Linie unserer Entwickelung zurück ins klassische Altertum. Das ist ja für die ganze Entwicklung der germanischen Völker, die die bedeutsamsten Träger der neuen Kunst sind, der Fall. Unsere Religion hat ihre Wiege im Lande der Hebräer, unsere Kunst im Lande der Griechen, unsere staatliche Kultur im alten Rom.

Nun bietet Griechenland selbst die Verarbeitung von Eindrücken, die es bei fremden Völkern gewonnen hatte. Die Kunst Ägyptens wie die Klein-Asiens wurde von den Griechen aufgenommen und im eigenen Geiste so verarbeitet, mit der eigenwüchsigen Kunst so eng verschmolzen, daß das neuentstehende Gebilde gleichzeitig nationale Volks- und internationale Weltkunst war.

Rom hat diese Kraft für die Kunst nie besessen; aber es hatte, besonders zur Kaiserzeit, eine ausgesprochen weltstädtische Eigenschaft in so ausgeprägtem Maße, wie sie seither keine Stadt mehr aufzu-

weisen hat, jene Eigenschaft nämlich, die man außerhalb der großen Städte mit mehr Neid als Gerechtigkeitsgefühl in das Wort „Wasserkopf" zusammenfaßt. Rom zog nicht nur die Vertreter aller Völker an, es ging einen Schritt weiter und brauchte Gewalt, wo diese nicht willig folgten. Meder, Perser, Inder, Babylonier, die Völker Vorderasiens, wie die des gesunkenen Griechenlands, der ernste Ägypter, der schlaue Jude, der schwarze Äthiopier, die gewandten Gallier, die sehnigen Kelten, die germanischen Bären mit ihrer ungelösten Siegfriedskraft, rohe Skythen — von Ost und West, vom Süden und dann immer mehr aus der „fruchtbaren Scheide der Völker", dem Norden, strömte es herbei nach Rom. Und das Rom jener Zeit versucht nicht diese fremden Elemente sich zu assimilieren, sie aufzusaugen. Es bedarf im Gegenteil für sein zerfallendes Nervensystem, sein überreiztes Gefühlsleben dieser fremden Anreize so sehr, daß es mit Sorgfalt ihre Eigenart erhält.

Für die Kulturgeschichte hat das den ungeheuren Wert, daß wir aus Rom eine Fülle von Kenntnissen über Völker besitzen, die uns selbst keine Kunde ihrer Vergangenheit hinterlassen haben. Und wenn diese Wissenschaft auch wohl hauptsächlich in Rom selber gewonnen war, besitzt sie doch, soweit geistige und künstlerische Dinge in Betracht kommen, aus den geschilderten Gründen den Wert einer Beobachtung an Ort und Stelle.

Diese eigentümlichen Verhältnisse haben aber noch die zweite Bedeutung, daß junge Sinne, die noch alles in sich aufzusaugen, junge Geister, die noch alles in sich zu verarbeiten vermochten, hier eine Fülle von Eindrücken in sich aufnehmen mußten, die für alle Völker des späteren Europas, ganz abgesehen von der Blutmischung, eine rein nationale Kunst im Sinne des Altertums unmöglich gemacht haben.

Diese Erscheinung macht es nun auch dem Geschichtsschreiber von heute zur Pflicht, wenigstens im raschen Lauf auch bei jenen Kulturvölkern des Altertums vorbei zu gehen, zu denen ihn der gerade Weg, den die Entwicklung genommen, niemals führen würde. Diese kleine Abschweifung nimmt leider nur wenig Zeit in Anspruch. Denn gerade der Geschichtsschreiber der Musik ist am schlimmsten dran. Fast überall schallt dem Fragenden ein „wir wissen es nicht" entgegen, das wahrscheinlich fast immer ein „wir werden es niemals wissen" bleiben wird.

Von eigentlichen Musikstücken ist uns fast nichts erhalten. Selbst

von den Griechen haben wir nur einige, nicht einmal immer zweifellose Stücklein. Bei der Mehrzahl dieser Völker bekommen wir nicht einmal einen Einblick in ihre Theorie; doch wird wohl die griechische, die uns ja reichlich überliefert ist, das meiste Fremde verarbeitet haben.

So schwer nun dieser Mangel an eigentlicher Musik für den Historiker wiegt, so wenig braucht er dem Musikfreund, der in einer Art Sehnsucht nach Weltliteratur überall nach Schönheiten sucht, Gram zu bereiten.

Denn das ist sicher; wenn heute ein plötzlicher Fund uns auch die ganze Musikliteratur Griechenlands wohl aufgespeichert übermitteln würde, — für unser seelisches, wie für unser sinnliches Empfinden würde das keine Schönheitsoffenbarung bedeuten. Sie gäbe uns trotz ihres warmblütigen Lebens nicht so viel wie ein einziges der Wunderbilder, die ein Phidias, ein Praxiteles aus kaltem Marmor geschaffen haben.

Das hat zwei Hauptgründe. Alle anderen Künste, auch die Poesie, haben etwas Körperliches und Zuständliches. Für die sogenannten räumlichen Künste versteht sich das von selbst. Auch für die Zeitkunst des Tanzes, deren Ausdrucksmittel der Körper ist, bedarf es nur des Hinweises. In der Dichtung aber ist schon in rein unkörperlicher Hinsicht der Verstand, der geistige Gedanke eine fast ebenso starke Macht, wie die Leidenschaft des vortragenden Temperaments und dazu kommt dann das Gegenständliche der dargestellten Ereignisse und der geschilderten Menschen. Nicht umsonst ist für unsere Empfindungswelt, für unseren künstlerischen Genuß das griechische Epos, das griechische Drama unendlich wichtiger, als die griechische Lyrik, die uns wieder weit mehr durch ihre Form als durch ihren seelischen Gehalt zu fesseln vermag. Homer, Äschylos, Sophokles, Euripides, Aristophanes wären in allem wesentlichen ihrer Werke auch dem Volke von heute nahe zu bringen. Sie wären auch für den Gebildeten von heute vielleicht mehr als sie sind, wenn sie ihnen nicht philologisch nahe gebracht worden wären. Alkaios, Archilochos, Pindar aber bleiben ziemlich ungenossen. Sie danken ihren Ruhm hauptsächlich der Philologie, die es fertig gebracht hat, aus dem behäbig satten Philister Horaz seines Formtalents wegen einen großen Dichter zu machen.

Dieses Zuständliche, Körperliche fehlt aber der Musik und gerade auf diesem Fehlen beruht ihre stärkste Wirkung. In allen anderen Künsten schaffen die körperlichen Sinne, spricht der Geist; in der

Musik schafft das unfaßbare Gemüt, spricht die Seele. Diese Mächte aber sind dem Wechsel der Zeiten, sind der Volksart, der Wesenheit des einzelnen Individuums unterworfen. Unsere Augen sehen im Grunde keine andern Weltwerte, als die der Griechen oder der Japaner. Zwischen unserem Seelenleben dagegen und dem anderer Zeiten, anderer Völker klafft eine Welt. Darum kann dort das Kunstwerk als solches vorbildlich wirken; bei der Musik fehlt uns nicht das Ohr, die Schöpfungen jener anderen zu vernehmen, wohl aber hört unsere Seele nichts dabei.

Der zweite Grund klingt zunächst paradox. Die griechische Musik als Kunst kann bei uns nicht mehr wirken, weil sie bereits gewirkt hat und zwar in der eingreifendsten Weise. Es war allerdings kein wirkliches Musikstück, das diese Wirkung tat, sondern eine theoretische Erkenntnis. Diese läßt sich in das eine Wort zusammenfassen, in dem Ursprung und Wesen aller Musik liegt: Musik ist Ausdruck des Gefühls. Dieser Erkenntnis war im späteren Mittelalter die Kunstmusik verlustig gegangen. Die Musik war eine Kunst des berechnenden Verstandes, meinetwegen auch des erfinderischen Geistes geworden; daß sie vor allem Offenbarung der Seele und Bekenntnissprache des Herzens sei, hatte man vergessen.

Es ist wahrscheinlich, daß die neue Zeit, die auf allen Gebieten die Befreiung der Persönlichkeit brachte, dieser Erkenntnis vom Wesen der Musik auch bei den Zunftgelehrten Geltung verschafft hätte. Das Volk hatte dieses Wissen ja nie vergessen, es hatte ja sein Herz nie verloren. Darum sagt uns auch heute noch seelisch eine alte Volksweise mehr, als dicke Bände kunstvoller polyphonischer Kontrapunktik derselben Zeit. Aber daß es gerade die griechische Theorie von der instrumental- oder vokalbegleiteten Einstimmigkeit im Gesang, von der Aufgabe dieses Gesanges, das Textwort nicht zu verwischen, sondern zu eindringlicherer Geltung zu bringen, war, die uns diese Erkenntnis brachte, das haben wir ihr immer zu danken. Das hat unsere Entwickelung vielleicht um Jahrhunderte beschleunigt. Denn für die Zeit, der diese Erkenntnis wurde, für die Renaissance, war alles Griechentum führende Autorität, der man ohne Widerspruch folgte.

Und da war es sogar ein Glück, daß jene Zeit von den Griechen nur die Theorie kannte und keine praktischen Denkmäler ihrer Musik fand. Wir verdanken es vielleicht gerade diesem Umstande, daß die Musik sich weiter entwickelt hat, als irgend eine andere Kunst. Die Architektur und die Skulptur ist an innerem Schönheitswert über die

griechischen Vorbilder nicht hinausgekommen und muß heute noch um ihre Freiheit kämpfen. Die Malerei ist nicht nur in ihrer ganzen Gestaltungsart durch die griechische Kunst beeinflußt und von ihren eigentlichen natürlichen Zwecken oft abgelenkt worden, auch für die Farbe selbst haben die pompejanischen Wandgemälde sogar einem Böcklin Anregungen gegeben. Und nicht nur die ganze romanische Literatur, auch unsere größten deutschen Dichter ersahen im Griechentum ein nachstrebenswertes Ideal. Nur die Musik ist von diesem Einfluß frei geblieben, und so wurde sie zur unverfälschten, unbeeinflußten, ungehemmten Sprache der Seelenstimmungen, der Herzensleidenschaften der neuen Zeit. —

Danach wenden wir uns der Betrachtung der Musik der alten Kulturvölker zu; wir werden im wesentlichen nur zu kulturgeschichtlichen Ergebnissen kommen.

Zweites Kapitel.

Die Musik der außerhellenischen Kulturvölker.

I. Die Ägypter.

Bereits auf den ältesten Grabgemälden der Ägypter, aus einer Zeit, die mehr als vier Jahrtausende vor Christus zurückliegt, finden wir Abbildungen von Harfen und Lauten, woraus hervorgeht, daß die damaligen Bewohner des Nillandes bereits die wichtigsten Formen der Saiteninstrumente entwickelt hatten. Neben der Harfe, die eine größere Zahl von Saiten aufweist, von denen jede nur einen einzigen Ton ergibt, sehen wir die Laute, die nur weniger Saiten bedarf, weil das Griffbrett gestattet, der durch Griffe verkürzten Saite verschiedene Töne abzugewinnen. Von der Harfe, Tebuni genannt, finden sich neben größeren dreieckigen auch kleinere, die an einem Bande über die Schulter getragen wurden. Außerdem begegnen wir Harfen mit Resonanzkasten, die fast ganz unsern Instrumenten ähnlich sind. Die damalige Laute (Sabla) glich unserer heutigen Mandoline. Sie hatte einen bauchigen Schallkörper, einen langen Hals mit Griffbrett und Wirbelkopf, Steg und Schalloch und war mit ein bis drei Saiten bespannt. Bezeichnend ist es, daß die Hieroglyphenschrift

die Laute als Zeichen für den Begriff „schön, angenehm" aufgenommen hat. Von auswärts und erst in späterer Zeit kam zu den Ägyptern die Leier. Ebenso weit zurück, wie die Harfe, reicht die Flöte, die in sehr verschiedenen Formen als Schräg-, Lang- und Doppelflöte vorkommt. Die letztere wurde geradeaus gehalten und hatte also wahrscheinlich eine Zunge zur Erzeugung des Tones. So würde sie etwa an unsere Klarinette erinnern. Daneben gab es, wie überall, Schlaginstrumente, besonders beim Gottesdienst beliebte Rasseln (Sistrum) und vielerlei Trompeten, bei denen es wohl mehr auf Stärke als Wohllaut des Tones ankam; denn Plutarch vergleicht ihren Schall mit dem Geschrei eines Esels.

Die Abbildungen zeigen uns so häufig eine größere Zahl von Instrumentalspielern vereinigt, daß man zur Annahme neigen muß, daß die Ägypter eine Art von Orchester besessen haben. Doch dürfte das auf eine eigentliche Mehrstimmigkeit ihrer Musik keinen Einfluß geübt haben, sondern es wird sich damit verhalten, wie mit dem von zahlreichen Sängern ausgeführten Gesang bei den anderen Völkern. Die Mehrzahl der Instrumente beschränkte sich auf den Ausdruck des Rhythmus oder gab die Hauptmelodie in der Oktave. Hätten die Ägypter wirklich die Mehrstimmigkeit besessen, so würden die Griechen sie jedenfalls auch gehabt haben.

Von der Musiktheorie der Ägypter und ihrem ganzen Tonsystem wissen wir eigentlich gar nichts. Aber aus dem Umstand, daß Pythagoras, der Begründer der mathematischen Musiktheorie der Griechen, aus den Schulen der altägyptischen Priester hervorgegangen ist, kann man darauf schließen, daß die wesentlichen Eigenschaften der pythagoräischen Lehrsätze aus dem älteren Kulturlande kommen. Das wäre die Siebenstufigkeit der Skala, die Bestimmung der Tonverhältnisse nach Quinten und Quarten und außerdem wiederum zahlreiche symbolische Ausführungen, in denen zwischen den Tönen der Musik und Erscheinungen des Himmels und der Erde Beziehungen gesucht werden.

Die Gemälde, mit denen die Ägypter in ihrem ausgebildeten Totenkultus die Wohnstätten der Verstorbenen geschmückt haben, sind für uns die beste Quelle für die Kenntnis des Treibens der Lebenden. Denn man glaubte den Toten zu ehren und zu erfreuen, wenn man in seiner dauernderen Wohnstätte im Bilde festhielt, was er zu Lebzeiten getan hatte. Daraus erkennen wir nun, daß die Musik vom ganzen Leben der Ägypter unzertrennlich war. Bei Freude- und

Trauerfesten, bei der Hochzeit, beim Begräbnis, beim Gottesdienste wie bei der Krönungsfeier, beim ausgelassenen Gelage wie beim hochoffiziösen Ordensfeste durfte sie nicht fehlen. Die Ägypter hatten sogar den Humor des Musizierens erkannt und ein Papyrus in der Bibliothek zu Turin zeigt das Bild eines ergötzlichen Tierorchesters, bei dem eine Katze ihre Gefühle der Doppelflöte anvertraut, ein Krokodil die Laute schlägt, außerdem ein wackerer Esel als Harfenist seine oft in Zweifel gezogene musikalische Begabung betätigt.

Wie bei fast allen Völkern erscheint auch im ägyptischen Mythus die Musik als göttlichen Ursprungs. Der Gott Thot gilt als Erfinder der Leier; in den zweiundvierzig Bänden seiner „Offenbarung", die von den Griechen als „hermetische" Schriften bezeichnet wurden, finden sich auch zwei „Bücher des Sängers". Diese Bücher enthalten Hymnen, die vorzugsweise von den Priestern gesungen wurden. Dürfte man vom Text auf die Musik schließen, so müßte diese von hoher Ausdruckskraft gewesen sein; denn die uns erhaltenen Dichtungen sind nicht nur voll hoher Begeisterung, sondern auch von hinreißendem Schwung der Gedanken, großer Pracht der Bilder und tiefsinniger Auffassung des Wesens des Göttlichen, für das alles Sichtbare nur Gleichnis ist. Dem hohen Rang der Priesterkaste, der Bedeutung, die von dieser der Musik zuerkannt wurde, entspricht auch die gesellschaftliche Stellung mancher Musiker in Ägypten. Die Könige scheinen bereits eine Art Intendanten für Palast- und Tempelmusik gehabt zu haben, der den klangvollen Titel „Vorsteher des königlichen Gesangs und aller schönen Vergnügungen des Königs" führte.

Daß auch die Ägypter die Meinung Salomos teilten, der in den Sängerinnen „die Wonne der Menschen" sah, zeigt die Bedeutung, die den weiblichen Musikern auch im Tempeldienst zukam. Daß sie im weltlichen Leben die Hauptträgerinnen der Musik, des Gesanges und des Tanzes waren, entspricht nur der Gepflogenheit, die wir bei allen jenen Völkern finden, denen die Musik hauptsächlich sinnlicher Anreiz ist.

Von den machtvollen Hymnengesängen der Ägypter ist uns kein Denkmal erhalten. Doch darf man vielleicht in den kirchlichen Gesängen der koptischen Christen ebenso gut Anklänge an denselben sehen, wie im abendländischen Choral solche an griechische und hebräische Melodien.

Die religiösen Feste der Ägypter waren im hohen Grade auch Volksfeste, zu denen oft Hunderttausende in Prozessionen herbeiströmten,

in deren Aufzug die Musik eine wichtige Rolle spielte. So erzählt Herodot vom Feste der Göttin Bast in Bubastis, zu dem oft an 700 000 Menschen zusammen kamen: „Auf den Schiffen befanden sich Männer und Weiber. Da haben die Weiber Klappern in den Händen und schlagen die Klapperhölzer aneinander oder spielen die ganze Fahrt hindurch auf der Flöte; die übrigen Frauen und Männer singen und klatschen in die Hände oder tanzen."

Sehr gemessen ging es übrigens bei diesen Prozessionen nicht zu, und daß auch bereits damals das Trinken sehr nahe beim Musizieren war, bezeugt Herodot mit der Bemerkung, daß auf diesem Feste mehr Rebenwein aufgegangen, als im ganzen übrigen Jahr zusammengenommen. Auch bei den recht seltsamen dramatischen Mythenspielen des ägyptischen Gottesdienstes spielte die Musik eine große Rolle, verhinderte aber nicht, daß dieselben für unsere Begriffe recht unharmonisch ausgingen. Denn das Schlußbild endete nicht selten mit einer hitzigen Prügelschlacht, auf der sie, nach Herodots Zeugnis, die Köpfe einander zerschlugen, daß viele an den Wunden sogar starben.

Sehr ausgiebig und lärmend war die Musik bei Leichenfeierlichkeiten. Sie wurde hauptsächlich von Frauen ausgeführt, die dabei nicht nur sangen, sondern auch in heftigen Körperbewegungen ihrem Schmerze Ausdruck gaben und durch Paukenspiel und sonstiges Gerassel einen ganz betäubenden Lärm erzeugten. Überhaupt scheinen die Totenfeierlichkeiten oft zu wahren Orgien geworden zu sein. Vielleicht läßt sich für diese ganze Art der lärmenden Bestattungsweise, die bis zu einem gewissen Grade noch heute bei den koptischen Christen sich erhalten hat, die psychologische Erklärung darin finden, daß der lebhafte Hinweis auf den Tod im Grunde nichts anderes ist, als die Mahnung, das Leben nach Möglichkeit auszunutzen.

Daß bei den freudigen Anlässen des Lebens musiziert wurde, braucht gar nicht erst des näheren ausgeführt zu werden. Wertvoller ist die Tatsache, daß das taktmäßige Singen in hohem Maße zur Erleichterung der Arbeit, zum Beispiel des Wasserschöpfens und Ruderns ausgenutzt wurde. Die Erfahrung, daß das taktmäßige Schreiten weniger ermüde, führte zu einer ausgiebigen Pflege der Militärmusik, bei der natürlich die Trommler, Trompeter, Hornisten und Paukenschläger die Hauptrolle spielen.

Auch von den Bettlern wurde die Musik zum wirksamern Betreiben ihres Gewerbes ausgenutzt, wovon ja jeder Ägyptenreisende auch heute

noch zu erzählen weiß. Im wesentlichen aber lag die Musikpflege in den Händen der Frauen. Ohne Musikfräulein und Tanzschwestern war den Ägyptern Lebensfreude nicht denkbar.

Es hat Geschichtsschreiber gegeben, die Ägypten kurzweg als die Wiege der Tonkunst bezeichnet haben. Wenn wir zugeben, daß nichts dieser Annahme widerspricht, so müssen wir doch auch betonen, daß die Musik in dieser Wiege Kind geblieben ist bis auf den heutigen Tag. Daran tragen allerdings mehr die geschichtlichen Ereignisse und die soziale Lage, in der das Volk des Landes auch zur Zeit seiner größten Machtentfaltung verkümmern mußte, die Schuld, nicht etwa eine geringe Begabung. Im Gegenteil, auch beim heutigen Fellah ist die Anlage zur Musik auffallend groß; seine Liebe zu ihr offenbart sich noch in der jämmerlichen Lebenslage, zu der die Mehrzahl von ihnen verurteilt ist.

II. Die Hebräer.

„Da sprachen die Knechte Sauls zu ihm: Siehe, es plagt dich ein böser Geist von Gott! Es gebiete unser Herr, und deine Knechte, so vor dir sind, werden einen Mann suchen, kundig des Harfenspiels, daß er spiele mit seiner Hand und dir's leichter werde, wenn der böse Geist vom Herrn dich ergriffen hat. — — Und so oft nun der böse Geist vom Herrn über Saul fiel, nahm David die Harfe und schlug darauf mit seiner Hand, und Saul ward erquickt, daß es ihm leichter ward; denn der böse Geist wich von ihm. (I. Samuel Kapitel XVI, 15. 16.) —" „Nun aber führt mir einen Harfenspieler her," sagt Elisa, als er vor König Josaphat prophezeien soll. Als dann der Harfenspieler spielte, kam die Hand des Herrn auf den Propheten. — Als Pharaos Heer im Schilfmeer untergegangen ist, nimmt Mirjam, die Schwester des Aaron, eine Handpauke, und nun stimmen sie den gewaltigen Siegesgesang an: „Lasset uns singen dem Herrn, : denn glorreich ward er verherrlicht : Roß und Reiter hat er ins Meer gestürzt." Debora und Barak stimmen nach Sisseras Fall ein Klagelied an. Derartige Bibelstellen ließen sich noch in großer Anzahl aneinanderreihen. Sie alle beweisen, daß die Musik der Hebräer im Gegensatz zu der aller übrigen orientalischen Völker nicht Sinnengenuß war, sondern vor allem heilige Musik, musica sacra. Sie ist ein Bindemittel zwischen der Erde und dem über ihr thronenden Gott. Gewiß, auch bei andern

Völkern wird von der heilenden Zauberkraft der Musik gesprochen. Im Falle Sauls aber hat sie einen geradezu theosophischen Charakter. Bei den Griechen wirken die Gesänge des Orpheus oder Amphions Spiel auf die Tiere und die leblose Natur ein; im Falle des Propheten Elisa ruft das Spiel des Harfners den Geist Gottes herab auf die Menschen.

Aus alledem ergibt sich, daß die hebräische Musik viel weniger Kunst ist, als Religion. Und doch war ihr eigentlicher Begründer, David, ein Hirtenknabe gewesen, dem in der Einsamkeit der Felder, auf denen er seine Herde hütete, die Poesie als Gesellin erschienen war. Und diese ganze Dichtung ist angefüllt von lebhaft erschauten Bildern aus dem Reiche der Natur. Aber auch diese Natur steht dem Juden in steter Wechselbeziehung zur Gottheit.

Es ist leicht erklärlich, daß der König die Musik nicht missen wollte, mit der er als Hirtenknabe sich erfreut, mit der er als Jüngling die düsteren Schatten von Sauls Geiste verscheucht hatte. Zeitlebens blieb ihm der Gesang Ausdrucksmittel seiner Stimmung, in ihm klagte er sein Leid über den ungeratenen Sohn, in ihm sang er das Lob seines Gottes. Und als er das Nationalheiligtum, die Lade Gottes, aus dem Hause Obet Edoms heraufführte in die Stadt Davids, da konnte er es sich nicht versagen, selber vor der Bundeslade einherzutanzen und zu singen. Seine Gattin Michal allerdings fand solches ungehörig. Er aber beeilte sich, am Tage der Überführung auch schon eine Tempelmusik zu begründen: „Und David sprach zu den Fürsten der Leviten, daß sie aus ihren Brüdern Sänger bestelleten mit musikalischen Instrumenten, mit Harfen, Leiern und Cymbeln, damit hoch ertönte der Klang der Freude. Und ganz Israel begleitete die Lade des Bundes des Herrn in Jubel und Posaunenschall und mit Trompeten und mit Cymbeln und mit Harfen und mit Zithern dazu klingend.“

Bald darauf faßte David den Plan des Tempelbaus. Unter den Vorbereitungen für den Tempeldienst nimmt die Bestellung eines sehr zahlreichen Personals für die Tempelmusik einen breiten Raum ein. Die in die vielen Tausende reichende Zahl von Sängern und Spielern wird man allerdings als eine der beliebten orientalischen Übertreibungen auffassen müssen.

Mit dem hohen Ernst der Auffassung vom Tempeldienst stimmt überein, daß während bei den andern Völkern die Tempelmusik fast ausschließlich von Frauen betrieben wurde, bei den Juden nur Männer

dazu berufen waren. Ein gelegentliches Zeugnis von der Mitwirkung einzelner Levitentöchter bestätigt nur als Ausnahme die Regel. Außerhalb des Tempels finden sich allerdings schon damals die musizierenden Frauen stark vertreten. Erst recht geschah es unter dem prachtliebenden, orientalischen Salomo und unter seinen Nachfolgern, unter denen ja der Götzendienst oft genug einriß, wurde die Musik immer mehr ihrem rein priesterlichen Berufe entfremdet und zur Verherrlichung der Weltfreuden herangezogen. Sirachs Mahnung, „man soll die Musiker nicht stören, wenn man Lieder singt, nicht drein reden, sondern seine Weisheit für andere Zeit sparen,“ deutet allerdings auf eine ernste Auffassung dieses weltlichen Gesangs hin, wie dieser ja auch zunächst aus Psalmen und Lobliedern bestehen sollte. Immerhin beweist Sirachs anderes Wort: „Hüte dich vor der Sängerin, daß sie dich nicht mit ihren Reizen fange!“ daß man sich nicht bloß an Psalmengesang hielt. Und Jessaias eifert: „Wehe euch, die ihr früh aufsteht, euch der Trunkenheit zu ergeben und spät bis in die Nacht trinkt, daß ihr vom Weine glüht! Harfen, Leiern, Pauken, Flöten und Wein sind auf euren Gelagen. Aber auf des Herrn Wort schauet ihr nicht und betrachtet die Werke seiner Hand nicht.“

Das theologische Zeitalter des sechzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts hatte ganz übertriebene Vorstellungen von der Musik der Hebräer, die für jene Bibeleifrigen geradezu der Urquell aller spätern Kunst wurde. Die nüchterne Forschung muß sagen, daß wir über die Art dieser Musik fast gar nichts wissen. Auch aus den heutigen Tempelgesängen der Juden wird man kaum Rückschlüsse ziehen dürfen; denn die Melodien, nach denen sie heute ihre Psalmen singen, sind in Spanien, Italien oder Deutschland untereinander durchaus verschieden. Es zeigt sich auch hier, daß die Juden, während sie im wesentlichen die Eigenart ihres Glaubens und ihrer Nationalität festhielten, in ihrer Musik wie in ihrer Baukunst sich jenen Völkern anzupassen verstanden, bei denen sie jeweils wohnten. Eher wird man in zahlreichen gregorianischen Choralmelodien Reste jüdischer Musik erblicken können. Aber hier ist dann der Rhythmus ganz verwischt. Daß die hebräischen Gesänge ernst waren und gemessen vorgetragen wurden, bestätigt Clemens von Alexandrien, und daß die Musik der Juden in der orientalischen eine besondere Stellung einnahm, zeigt die Aufforderung der Babylonier an die Gefangenen: „Lieber singt uns ein Lied von Zion!“, worauf die bezeichnende

Antwort folgt: „Wie soll ich doch singen des Herrn Gesang im fremden Lande!"

Auch den Ruhm, Erfinder zahlreicher Instrumente zu sein, kann die Forschung den Israeliten nicht lassen. Vom Schofar und Kerem abgesehen scheinen sie ausgesprochene Nationalinstrumente nicht gehabt zu haben. Diese beiden sind gewundene Widderhörner, die beim Tempeldienst angewendet wurden und von denen wir bei andern Kulturvölkern des Altertums keine Spur finden. Dagegen haben sie die meisten anderen Instrumente wohl von den Ägyptern übernommen, so die Harfe, die allerdings kleiner war, als die ägyptische, und den viersaitigen Nebel (Psalter), der wie die Lyra einen starken Resonanzboden unter den Saiten zeigt. Die mancherlei Blasinstrumente, die in der Bibel erwähnt werden, haben ebenfalls in ägyptischen ihre Vorbilder.

Auch die Harmonie, die Mehrstimmigkeit in unserem Sinne haben die Juden wohl nie gekannt, so zahlreich auch die Spielerscharen bei den Tempelfesten sein mochten. Im Jahre 70 nach Christus wurde der Tempel zerstört. Damit verloren die Juden ihren nationalen Mittelpunkt, damit auch ihre nationale Kultur. Seither sind sie über die Welt zerstreut und treten in den Künsten in Wettbewerb mit den Völkern, bei denen sie Unterkommen suchen. Hier leisten sie oft Bedeutendes als reproduktive Künstler. Die eigentliche Schöpferkraft aber scheint von ihnen gewichen zu sein, seitdem sie aufgehört haben, ein Volk zu sein.

III. Die vorderasiatischen Völker.

Die Juden nehmen unter den Völkern des Altertums nicht nur durch ihre Religion, sondern in Verbindung mit ihr und als eine ihrer Folgen auch in der ganzen Lebensweise, wie in der Kunst eine Sonderstellung ein. Die übrigen Völker Vorderasiens zeigen in ihren Kulturäußerungen eine so große Ähnlichkeit, daß man sie wohl gemeinsam betrachten kann. Für Assyrien und Babylonien haben die Ausgrabungen, die seit den ersten Erfolgen des Franzosen P. E. Potta (1843—1845) im Flachlande zwischen Euphrat und Tigris nicht mehr aufgehört haben, aus dem Schutt von Jahrtausenden, die Denkmäler einer Kultur zu Tage gefördert, die der ägyptischen weder an Alter noch an Bedeutung nachsteht. Ein kaum übersehbarer Reichtum in riesigen Bibliotheken aus Tontäfelchen gibt ein

zwar vielfach zerstörtes, aber doch überzeugendes Bild einer phantasiereichen Literatur. Daneben vermitteln uns die plastischen Darstellungen an den gewaltigen Bauwerken ein Bild von der gesellschaftlichen und religiösen Geltung der Musik. So zeigt bereits ein Relief aus der Zeit des Priesterkönigs Gudia, das mehr als dreitausend Jahre vor Christus entstanden ist, eine Darstellung von Musikern. Einer derselben klopft mit einem Schlägel auf einen Metallteller, ein anderer hält die Rohrpfeife, ein dritter spielt auf einer etwas plumpen Harfe, die eine Bespannung von elf Saiten aufweist, zwei andere klatschen mit den Händen den Takt. Besonders reich an Skulpturen ist der weitläufige Palast Sennacheribs. Eine derselben zeigt eine feierliche Prozession zum Empfang des heimkehrenden Siegers. Voran schreiten fünf Männer, drei mit Harfen, einer mit einer Art Cymbal, dessen Saiten mit einem Plektrum geschlagen werden; der fünfte hält eine Doppelflöte. Zwei der Harfner und der Cymbalist tanzen. Dann folgen sechs Frauen, von denen vier Harfen tragen, eine die Doppelflöte bläst, während die letzte trommelt. Auf die Instrumentalisten folgen dann sechs Sängerinnen und neun singende Kinder, die mit den Händen den Rhythmus klatschen.

Andere Darstellungen zeugen für die Verwendung der Musik beim Kultus, bei privaten Festlichkeiten, ja sogar bei ganz intimen Szenen. So scheint der chaldäischen Königin, die wir auf einem Toncylinder der Pariser Nationalbibliothek beobachten können, sogar das Ankleiden und Anputzen ohne Musikbegleitung keine Freude gemacht zu haben. Auch das musikalische Signalwesen scheint ziemlich ausgebildet gewesen zu sein. So steht der Hornist dem Feldherrn zur Seite, um dessen Befehle den Truppen kund zu tun und ebenso wurde die gemeinsame Arbeit bei schweren Transporten musikalisch geregelt.

Über den Charakter dieser Musik sind wir so gut wie gar nicht unterrichtet. Doch ist es ziemlich sicher, daß er bei diesen sogar im Altertum um ihres luxuriösen Lebens willen verrufenen Ländern in der Hauptsache von jener sinnlich aufreizenden Art war, die wir auch bei vielen anderen Asiaten finden. Dem widerspricht nicht die hohe Achtung, der sich Musikanten erfreuten. So wenn König Sennacherib unter der Beute, die er gemacht hat, die Musikleute besonders aufzählt und sie schonte, während die anderen Gefangenen über die Klinge springen mußten. Da es sich in der Hauptsache um Musikantinnen handelte, zeigt sich eben auch hier, daß die Musik nur zur Erhöhung und Verfeinerung der Lebensweise diente.

Überall wo wir diese sinnlich weiche Kunst finden, begegnen wir bei feierlichen Anlässen dem betäubenden Lärm. Das ersehen wir auch aus der Besetzung des Orchesters, das das Zeichen zur Anbetung des goldenen Bildes gibt, das König Nebukadnezar in der Ebene Dura hatte setzen lassen. Die Bibel kündet davon: „Und der Herold rief mit Macht: Euch Völkern, Geschlechtern und Zungen wird gesagt: Sobald ihr den Schall der Trompeten, der Pfeifen, der Zithern, der Sambuken, der Psalter, der Symphonien und allerlei Musikspiels hört, so fallet nieder und betet an das goldene Bild, welches Nubukadnezar, der König, errichtet hat."

Aus dieser Stelle erfahren wir auch von einigen Instrumenten, die diesen Völkern eigentümlich gewesen sind. Es sind die Symphonien und die Sambuken. Die ersteren wurden von den Hebräern übernommen und ihnen danken wir einige Nachrichten über diese Sackpfeife, die offenbar dem Hirtenvolk der Chaldäer ihre Entstehung verdankt. Es ist bekannt, daß der Dudelsack im klassischen Rom später zu hohem Ansehen gelangte, so daß sogar Nero einmal den Einfall hatte, sich in dieser Kunst hören zu lassen. Dagegen wissen wir nicht recht, was die Sambuka gewesen ist, trotzdem sie noch im Mittelalter oft genug erwähnt wird, wie zum Beispiel Tristan bei Gottfried von Straßburg sich rühmt, den Sambiut spielen zu können. Wahrscheinlich handelt es sich um ein zitherartiges Instrument, das horizontal gehalten und mit einem Plektron gespielt wurde.

Von der Theorie dieser Völker wissen wir nichts. Daß die Chaldäer, diese frühesten Astronomen und Rechenmeister in der Geschichte, im Verhältnis der Töne untereinander zahlreiche symbolische Beziehungen erkannten, brauchen wir nicht erst zu betonen. —

Bei Medern und Persern entsprechen die musikalischen Verhältnisse den eben geschilderten, nur daß sie womöglich noch weichlicher waren. So fand Parmenio, als er in Damaskus das Gefolge des Darius gefangen nahm, nach seinem schriftlichen Bericht an Alexander darunter 329 Musikerinnen, die gleichzeitig einen Teil des königlichen Harems bildeten. In späteren Jahrhunderten ging dann die persische Musik, wie wir im vorigen Kapitel ausgeführt haben, ganz in der arabischen auf, der sie eine große Zahl tüchtiger Theoretiker zuführte. —

Am stärksten ist der weichlich sinnliche Charakter der Musik bei den Phöniciern zum Ausdruck gekommen. Dieses reiche Handelsvolk vereinigte in seinen Städten den Luxus und die Üppigkeit der

ganzen Welt. Zu einer wirklichen geistigen Kultur hat es sich niemals aufgerafft. Seine Religion war ein Naturdienst. Auf der einen Seite stehen die zeugenden Kräfte der Fruchtbarkeit, denen man in den zügellosesten körperlichen Ausschweifungen den höchsten Dienst zu erweisen glaubte; auf der anderen Seite sind die bösen, vernichtenden Mächte, deren Zorn man durch grauenhafte Selbstverstümmelung von sich abzulenken suchte. Die zahllosen Tempeldienerinnen in den Heiligtümern der Aschera brachten es fertig, daß die Harfe allmählich zum Instrument der Buhldirnen wurde, und selbst im lasterhaften Rom der Kaiserzeit waren phönikische und syrische Sängerinnen besonders berüchtigt. Andererseits muß zugegeben werden, daß die Naturfeste zu Ehren der Mutter Kybele in ihrer orgiastischen Weise etwas Berauschendes, etwas Hinreißendes gehabt haben müssen, so daß ihrem Eindringen auf die Dauer das Griechenvolk nicht widerstehen konnte. Aber selbst diesem einzigartigen Künstlervolk ist die höhere Vereinigung dieser dionysisch orgiastischen Leidenschaft mit den harmonischen Gesetzen apollinischen Gestaltens in der Musik nicht gelungen. Vom Widerstreit der beiden Mächte erzählt die Geschichte der griechischen Musik, der wir uns nunmehr zuwenden.

Drittes Kapitel.

Die Musik der Griechen.

1. Wir und die Griechen.

Hier, im klassischen Lande künstlerischer Schönheitsschöpfung, verweilen wir gern länger. Ohne die Griechen können wir uns unsere bildende Kunst, auch unsere Dichtung, ja in mancher Hinsicht sogar unsere Lebensanschauung gar nicht denken. Wir können eine Entwicklung ohne den griechischen Einfluß sogar nicht einmal theoretisch konstruieren, da die Reste einer von ihm freien europäischen Volkskultur zu geringwertig sind, die frühesten Stufen in der christlichen Zeitrechnung aber schon unter griechischen Einflüssen stehen, wenn diese auch oft unter anderem Gewande versteckt sind. Mit der Renaissance beginnt dann jene Zeit, die in der Erweckung des hellenischen Geistes das

Heil sieht. Die wieder erstandenen Bildwerke der Griechen, ihre erst in zahlreichen Handschriften, dann durch den Buchdruck zu ungeahnter Verbreitung gelangten Dichtungen wurden zum Jungbrunnen für die moderne Kunst aller europäischen Völker. Hier ist es auch das erste Mal, daß die griechische Musik für unsere Kunst von klar ersichtlicher Bedeutung wird, indem die Ende des 16. Jahrhunderts zur Kunstform erhobene und als solche durchgeführte Verbindung von Musik und Drama an das Vorbild des antiken griechischen Dramas anknüpft. Aber hier ist das Verhältnis doch ein ganz anderes, als auf den andern Kunstgebieten. Es handelt sich hier nicht um das unmittelbar wirkende Vorbild des lebendigen Kunstwerks, das Geist und Sinnen ergreift und zur Nacheiferung anstachelt; sondern aus verstandesmäßig erkannten Grundsätzen schafft man die Theorie einer neuen Kunstgattung, deren künstlerische Verlebendigung sich alsbald um diese Theorie gar nicht mehr bekümmerte, und zwar um so weniger, je musikalischer sie wurde.

Die erneute Versenkung in den Geist des Hellenentums, seine Kunst und Literatur, die dann im 18. Jahrhundert an den Namen J. J. Winckelmanns anknüpfte, bezog das Gebiet der Musik gar nicht mehr in den Bereich ihrer Betrachtung. Die Musik erstieg vielmehr gerade damals, als unsere Kunst und Literatur ihre Ideale in der Antike sahen, auf dem Wege von Bach zu Beethoven den Gipfel in der Instrumentalmusik, für die in der griechischen Kunst jede Parallele fehlt. Und während sich auch in der Folgezeit trotz aller nationalen Strömungen die Gesamteinschätzung der hellenischen Kultur auf der höchsten Höhe hielt, wurde es zur allgemein giltigen Ansicht, daß den Griechen auf dem Gebiete der Musik das Erreichen einer höheren Stufe versagt geblieben sei. In der stark entwickelten Theorie sah man mehr geistreiche Spielereien, wie sie ja auch die Musikpflege anderer Völker zeigt. Die Musik selbst behandelte noch Ambros in seiner großen Musikgeschichte gleich wie die der Ägypter, Inder und Chinesen mehr als eine Vorstufe zur eigentlichen Kunst, denn als eine solche.

Es ist sehr bezeichnend, daß auch jetzt wieder der Umschwung in der Beurteilung nicht von musikalischer Seite ausging, sondern von der Philologie. Die Arbeiten Rudolf Westphals (1826—1892) über die Theorie der griechischen Metrik und Rhythmik, die vom tarentinischen Theoretiker Aristoxenus ausgehend sich dann allmählich auf die „allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit Joh.

Seb. Bach“ erstreckten, erbrachten den Beweis, daß nicht nur die griechische Rhythmik von der höchsten Vollkommenheit gewesen sei, sondern daß auch die theoretische Erkenntnis der Gesetze dieser Rhythmik nie wieder auf die von Aristoxenus und anderen griechischen Theoretikern erstiegene Höhe gelangt sei. Niemand, der auch nur eine Ahnung von künstlerischem Schaffen hat, wird behaupten wollen, daß der letztere Umstand für ein neues künstlerisches Schaffen jemals wieder fruchtbar werden könnte. Wenn aber ein bedeutender Musiker, wie F. A. Gevaërt, in einem in der „westphalisierten“ Neuauflage von Ambros' „Musikgeschichte“ mitgeteilten Sendschreiben sagen kann, „daß ohne ein sorgsames Studium der aristoxenischen Rhythmik eine Komposition unserer großen klassischen Meister in ihrem rhythmischen Bau nicht verstanden werden könne,“ so ist das nur ein Beweis dafür, wie unfruchtbar und einseitig alle Überschätzung der nachträglich aus Kunstwerken abgeleiteten Theorie macht. Denn wenn Bach, Mozart und Beethoven ihre herrlichen Kunstwerke samt ihrer hervorragenden Rhythmik ohne jede Kenntnis der Theorien des Aristoxenos schaffen konnten, warum sollten wir sie nicht ebenfalls ohne sie verstehen können? Wenn in der Tat diese Rhythmik des Aristoxenus auf die Werke der Klassiker anwendbar ist, andererseits diese Komponisten sicher nichts von dieser zweitausend Jahre alten Theorie gewußt haben, so liegt doch der Schluß am nächsten, daß diese Rhythmik eben nicht dem Griechentum wesentlich eigentümlich ist, sondern auf tiefer liegenden Vorbedingungen beruht, die für die weit auseinander liegenden Zeiten und Völker dieselben sind. Wenn aber dann trotz dieser Gleichartigkeit der rhythmischen Grundgesetze eine durchaus verschiedene Musik sich entwickelt hat, so verschieden, daß es den Heutigen nicht möglich ist, jene ältere Stufe zu verstehen, so ergiebt sich daraus das Zwiefache, daß 1. diese rhythmische Unterlage nicht das eigentlich und ausgesprochen Musikalische ist; 2. daß die Musik selber solche innere Wandlungen durchmacht, daß nach gewissen Zeiträumen die Vorbedingungen zu ihrem Verständnis fehlen; daß also auch nach gewissen Zeiträumen die Wiederbelebung einer älteren Musik unmöglich ist.

An eine solche Neubelebung denken allerdings auch die begeistertsten Verehrer der griechischen Musik nicht. Auch F. A. Gevaërt sagt im Vorwort seines bedeutsamen Werkes „Histoire et théorie de la musique de l'antiquité“ (1875—1881) über diesen Punkt: „Will dies aber etwa sagen, die alte Musik der Hellenen lebe für uns in demselben Maße auf, wie ihre bildenden Künste? Offenbar nein. In unserer Kenntnis

der griechischen Musik bleibt eine außerordentlich große Lücke. Wir dürfen nicht hoffen, sie ausfüllen zu können. Denn das wäre nur dann möglich, wenn aus der klassischen Periode der griechischen Kunst einige Denkmäler entdeckt würden. Solche Entdeckungen können wir durchaus nicht mehr erwarten. Das einzige Denkmal alter Komposition, dem man einen Ursprung aus der klassischen Periode vindiciert hat, — die Melodie einer halben Strophe Pindars — ist von zweifelhafter Echtheit, auch ist ihr Umfang zu gering, als daß sie große Aufschlüsse gewähren könnte. Nehmen wir an, daß die im fünften Jahrhundert hereinbrechenden Barbaren nicht ein einziges Bauwerk der voraugusteischen Zeit verschont hätten, und daß wir zum Studium der griechischen Architektur keine anderen Hilfsmittel als einerseits die Doctrin des Vitruv, andererseits einige unbedeutende Denkmäler des zweiten und dritten nachchristlichen Jahrhunderts besäßen! Das wäre nahezu die verzweifelte Lage, in welcher sich der antike Musikforscher befindet."

Dagegen weisen doch nach Gevaërt historische und ästhetische Gründe auf das Studium der Griechen zurück. Denn im Grunde, so meint er, sei unsere heutige Musik in gerader Überlieferung mit der griechischen verknüpft, da diese im Choral übernommen und umgebildet worden sei. Dieser griechische Einfluß sei seit dem 17. Jahrhundert immer stärker geworden; Peri, Gluck, Wagner seien ja ebenfalls Schüler der Griechen. Für Wagner kann man sich auf seinen Ausspruch berufen: „Es ist nicht möglich, über unsere Kunst nachzudenken, ohne ihre solidarische Beziehung mit der Kunst der Griechen zu entdecken. Die heutige Kunst bildet in Wahrheit nur ein Glied in der Kette der ästhetischen Entwickelung des gesamten Europas, die ihren Ausgangspunkt bei den Hellenen hat." —

So führt also eine gerade Linie von unserer Musik zur griechischen zurück? So war also für die Griechen der Begriff Musik dasselbe, wie für uns? So würde also, gesetzt den Fall, man machte noch viele Funde griechischer Musikstücke, diese Musik uns ebenso viel bedeuten können, wie etwa der gregorianische Choral? So würde, um den Fall möglichst scharf zu fassen, wenn wir in den Besitz einer großen Menge griechischer Musik kämen, sie für uns Heutige denselben Wert haben können, wie die griechische Plastik? So wäre eine Musikrenaissance auf Grund griechischer Vorbilder ebenso denkbar, wie die der bildenden Künste am Beginne der Neuzeit?

Auf alle diese Fragen ist mit einem bedingungslosen, uneinge-

schränkten Nein zu antworten. Die Griechen hatten keine Musik in unserm Sinne oder genauer: den Griechen war die Musik nicht das, was sie uns ist. So seltsam es klingt, es ist doch die Wahrheit: unserer ganzen Auffassung von Musik, dem Wesen unserer Musik steht die theoretisch kaum entwickelte Zigeunermusik viel näher, als die in ihrer Art so hochentwickelte Musik der Hellenen. Denn die Musik der Zigeuner ist wie die unsrige Seelensprache, an sich wortloses Verkünden von seelischen Stimmungen, Empfindungen und Gefühlen. Die griechische Musik ist aber nur eine gehobene Wortsprache, Sprachgesang.

Hier fällt man ein: Sprachgesang, das ist ja doch gerade das, was Wagner wollte. Also ist doch ein Bindeglied zwischen der modernsten Musikentwicklung und der griechischen Musik. Jawohl, in dem, was Wagner theoretisch wollte, aber nicht in dem, was er musikalisch tat. Das ist der Punkt, der gewöhnlich übersehen wird. Es ist ja gar nichts spezifisch Musikalisches, es ist überhaupt nicht ein Kunstwerk an sich, was auf die Florentiner Begründer der Oper, die Leute um Peri und Caccini, befruchtend wirkte, noch was Wagner als griechisches Urbild seines Musikdramas sah, sondern das Gemeinsame ist nur eine theoretische Anschauung von einem Kunstwerk. Diese theoretische Anschauung heißt: Verbindung und wechselseitige Durchdringung von Dichtung und Musik im Drama. Für die Musik ist aber hier die wichtige Frage: Was ist das für eine Musik, mit der die Dichtung verbunden wird? Und da ist die Antwort: Die Musik Wagners ist von der der Griechen nicht nur im Klang und in den Ausdrucksmitteln, sondern auch in ihrem ganzen Wesen ebenso himmelweit entfernt, wie die Symphonie Beethovens. Denn die Musik als Musik ist bei Wagner ja dieselbe wie bei Beethoven; sie dient nur andern Absichten.

Alle derartigen Mißverständnisse rühren daher, daß man sich die ganz eigenartige Stellung der Musik innerhalb der Künste nicht oft und nicht scharf genug zum Bewußtsein bringt; daß man nicht das eigentümliche Doppelwesen der Musik bedenkt, die zur Wirkung nicht nur der Schöpfung durch den Komponisten, sondern auch der Nachschöpfung bedarf, die erst erklingen muß, um wirken zu können.

Die Erkenntnis dieser Sonderart der Musik gegenüber den übrigen Künsten ist von so einschneidender Bedeutung für das ganze Verständnis der Entwickelung, daß gerade in einem Buche, das sich an den Musikliebhaber wendet, ihre nähere Darlegung nicht fehlen

darf. Ich gebe sie an dieser Stelle, weil wir in der ganzen übrigen Geschichte der Kunst gewohnt sind, uns im Verhältnis zum Hellenentum zu sehen, was bei der Musik auf ganz falsche Bahnen führen muß.

2. Die zeitliche Begrenztheit der Wirkung der Musik.

Wenn eine griechische Statue aus dem Grabe der Erde, in die sie mit Absicht oder durch Zufall versenkt worden, ersteht, so erstrahlt sie ohne weiteres in derselben Schönheit, wie vor Jahrtausenden, und es bedarf nur der rechten Augen sie anzusehen. Wenn dagegen ein noch so großes Musikstück aufgefunden würde, so wäre es zunächst tot. Die Gelehrten müßten es erst zu deuten versuchen, dann müßte es zum Erklingen gebracht werden. Um aber recht zu erfahren, wie es der Komponist sich gedacht hat, müßte es nach Zeitmaß, Stimmen- und Instrumentalbesetzung genau so aufgeführt werden, wie zur Zeit der Entstehung. Da würde unser Gehör sofort als Hindernis auftreten. Wir vermögen diese Töne nicht mehr im richtigen Geiste zu hören, weil wir inzwischen an ein ganz anderes Tonsystem gewöhnt worden sind. Es wäre genau dasselbe Verhältnis, wie gegenüber der Musik der Chinesen, die den Söhnen des himmlischen Reiches vielleicht seliges Entzücken bereitet, während sie auf uns als eine ausgesucht grausame Ohrenquälerei wirkt.

Viel wichtiger aber, als dieser Wandel in den körperlichen Sinnen, dem das Gehör in unendlich stärkerem Maße unterworfen ist, als das Gesicht, ist, daß die Seele in stetem Wandel ist, daß unser Empfinden, unser Fühlen ein ganz anderes ist, als ehedem. Je mehr nun eine Kunst mit dieser Seele verknüpft ist, um so mehr ist auch sie von diesem Wandel der seelischen Kräfte bedingt, um so mehr hängt der Grad, ja die Möglichkeit ihrer Wirkung davon ab, daß die Seelenkräfte, denen das Kunstwerk seine Entstehung verdankt, noch wirksam sind.

Die bildende Kunst, insbesondere auch die Plastik, hält diesem Wandel zuerst stand. Denn die Zwecke und die Ausdrucksmittel der bildenden Künste sind heute in allem wesentlichen noch dieselben, wie ehedem. Die Plastik gibt die Gestalt des menschlichen Körpers, der im Lauf der Zeiten überhaupt nur unwesentlichen, mehr zufälligen Veränderungen unterworfen ist. Aber sogar für die ästhetische Schönheitsauffassung des menschlichen Körpers sind bei den Kulturvölkern,

sobald sie überhaupt eine Hochachtung vor körperlicher Schönheit haben, keine großen Schwankungen mehr möglich.

Deshalb war für die griechische bildende Kunst eine Renaissance möglich. Das Mittelalter hatte seine Augen verschlossen vor der Schönheit dieser Erde, die selbst für das glutvolle Empfinden Bernhards von Clairvaux nur ein Tal der Tränen war, in dem wir Evaskinder als Verbannte weilen. Sobald diese Anschauung überwunden war, sobald die Freude an den Schönheiten der Erde und ihrer Geschöpfe erwacht war, mußte das nahe Verhältnis zu jenen Künsten entstehen, die dieser geistigen Auffassung entspringen. Die Renaissance war nicht eine Folge des Sehens griechischer Bildwerke, sondern der neue Geist, die neue Weltanschauung, die durch eine Fülle anderer Ereignisse (Kreuzzüge, Fahrten in den Orient, Handel usw.) herangezogen worden war, bewirkte, daß man jetzt die griechische Plastik mit andern, mit den richtigen Augen ansah. Seit dieser Zeit nun steht unsere Plastik in innigster Beziehung zur griechischen, mit der sie das Darstellungsgebiet und eigentlich auch alle Ausdrucksmittel gemein hat.

Um so wichtiger und lehrreicher ist es, daß trotz all' dieser Gleichartigkeit, daß trotzdem die Plastik der Darstellung seelischen Lebens weniger zugänglich ist, die Wandlung der gesamten seelischen Anschauung auch in der Bildhauerei sich kundtut. Die rücksichtslose Charakteristik Donatellos, die geistige Vertiefung Michelangelos, das überschäumende Kraftburschentum des Barocks, die höfische Ziererei und Zierlichkeit des Rokoko, die zurückhaltende, allegorische Gedankenhaftigkeit Thorwaldsens, die sozialistisch angehauchte Wirklichkeitssucht Meuniers, der Impressionismus Rodins — Geist und Seele dieser verschiedenen Kunstäußerungen sind bei aller Griechenverehrung immer vom Griechentum weit entfernt. Es springt nur nicht so in die Augen, weil überall das Darstellungsgebiet dasselbe ist, die Grundauffassung, in der Nachbildung des menschlichen Körpers das Schöne zu suchen, dieselbe bleibt.

Und ist es nicht sogar in der Dichtung mehr der Kunst*verstand*, der die griechische Literatur so hochschätzt, als die Kunst*empfindung*. Empfanden wir nicht alle den doch reichlich modernisierten Aufführungen der „Oresteia" gegenüber wohl Ehrfurcht, Scheu und Bewunderung, aber nicht Liebe? Wie kommt es, daß die Iphigenie des doch gewiß für die Antike begeisterten Goethe in ihrem schönen griechischen Körper eine so ganz andere Seele trägt, als

die Griechenjungfrau des Euripides? Überall finden wir uns mühelos zum Körperlichen, zum Stofflichen, zu den Erscheinungsformen (z. B. der Sprache) hin; aber die Seele, die ganze Stimmungs- und Empfindungswelt ist von der unsrigen verschieden; wir können in dieser Luft nicht mehr leben.

Nun wohl, die Musik ist in unendlich höherem Maße, als alle andern Künste, sie ist streng genommen überhaupt nur Empfindungs-, Stimmungs-, also Seelenkunst. Ihr Darstellungsgebiet, ihr stofflicher Inhalt ist das seelische Leben, das Empfinden der Herzen, das Schwingen der Stimmungswerte unserer Nerven, das Unfaßbare, in Wort oder Tat Unkündbare des Gefühls. Das alles aber ist in ständiger Bewegung und Wandlung. Diese Eigenheit erstreckt sich aber bei der Musik sogar auf die Erscheinungsformen. Der Ton, das einzig materiell Faßbare, der Vermittler, gewissermaßen der Verlebendiger des musikalischen Kunstwerks, ist, sobald er verklungen ist, auch dauernd vorbei. Alle Notenschriften der Welt vermögen nur den äußeren Wert des Tons anzudeuten, alle Musikinstrumente der Welt sind an sich nur tote Maschinen, — Leben gibt erst der Tonerzeuger und der Tonaufnehmer. Woher sonst die vielen Streitigkeiten über die Vortragsart älterer Musik, die uns in Noten überliefert ist. Man denke an den gregorianischen Choral oder an Händels Oratorien. Gerade hier ist Chrysanders Beispiel sehr lehrreich. Chrysanders Bearbeitungen kommen der Art, wie Händels Werke zu des Komponisten Zeiten gesungen wurden, sicher näher, als die Art, wie wir sie zu Gehör bringen. Aber jene „echte“ Form ist uns dennoch fremder. Es ist sicher, daß wir Heutigen z. B. auch schon Bach anders vorgetragen wünschen, als er zu seiner Zeit gespielt wurde. Die ungeheuern Erfolge, die der Berliner „Philharmonische Chor“ mit dem Vortrag der Hmoll-Messe errungen hat, sind sicher mit dadurch bedingt, daß der ganze Vortrag in rhythmischer und dynamischer Hinsicht durchaus modernisiert wurde. Die ganze Bedeutung des Dirigenten liegt doch in dieser Fähigkeit der Beseelung, die nichts von phonographenhafter Treue haben darf, sondern eine neue schöpferische Tat sein muß. Alles künstlerische Schöpfen heißt aber aus der eigenen Seele geben. Sobald die Seele des lebenden Menschen im Kunstwerk nichts ihr Verwandtes entdecken, sobald die Seele des Hörers mit den Tönen nicht mitschwingen kann, so ist dieses musikalische Kunstwerk tot. Keine Kunst ist pietätloser, als die Musik; bei keiner hat die Überlieferung so wenig Wert.

Es bleibt freilich auch hier der Kunstverstand, der sagen kann: Nach der Notation, der historisch festgelegten damaligen Stimmenbesetzung, Vortragsart usw. muß das so und so geklungen haben. Aber wenn z. B. den Zeitgenossen der alten Niederländer und Italiener ihre kontrapunktischen Stücke auch bloß als feingelöste Rechenexempel erschienen wären, wenn sie ihre Madrigale nicht mit ganz andern Ohren gehört, ganz andern Herzen aufgenommen hätten, als ein musikliebendes Publikum von heute, so hätten jene Leute sicher nicht ihre Liebe in dieser Tonsprache gesungen. Es muß ihnen als natürliches Ausdrucksmittel erschienen sein, was wir nur noch mit philologischem Geiste genießen können. Die Philologie hat aber zwar großen Wert für die Musikwissenschaft, nicht aber für unser musikalisches Leben. Und wenn man geltend machen will, hier handle es sich eben um eine künstliche Überfeinerung, so verweise ich auf das Volkslied. Alle Versuche, alte Volkslieder wieder volkstümlich zu machen, mißlingen, solange sie philologisch bleiben. Sie gelingen nur, wenn einer hingeht und tut wie Silcher, d. h. wenn seine Treue nicht der Vergangenheit, sondern der Gegenwart gilt, und er alte Weisen dem heutigen Empfinden anpaßt und dem heutigen Gehör.

Jawohl, dem Gehör. Denn auch dieses ist dem Wandel unterworfen. Es hat ja zu allen Zeiten gerade unter den Fachmusikern solche gegeben, die das nicht recht wahr haben wollten. Hanslick ist so einer, der nur mit den Ohren und nicht mit der Seele hört. Aller Formalismus entsteht aus dieser Hörweise. Aus bestimmten Werken gewinnt man das Gesetz, daß etwas so und so klingen muß, um schön zu sein. Was dann nicht in dieses Gehör eingeht, ist Kakophonie. Dabei bietet das breite Volk ein Beispiel für den Wandel der Schönheitsempfindung des Ohres. Es singt sich deshalb seine Lieder zurecht; es macht ganz von selbst jene Halbtonschritte, die in unserm Tongefühl liegen, wo die ursprüngliche Notation Ganztonschritte vorschreibt. Jeder Dorforganist wird das tausendfach vom Choral bezeugen können. Und woher kommt es, daß den heutigen Sängern die Tonschritte des Palestrinastils einfach nicht mehr „ins Gehör" fallen wollen. Das geht soweit, daß manche Leute einen Vorwurf darin erblicken, wenn man ihnen sagt, sie sängen nur nach dem Gehör, nicht nach den gesehenen Noten. Ja, aber das Natürliche ist doch zweifellos, daß man nach dem Gehör singt.

In keiner Kunst ist die Befruchtung der Gegenwart durch die Vergangenheit so aussichtslos, wie in der Musik. Man verstehe

mich nicht falsch. Ich weiß sehr wohl, daß Bach für einen heutigen Musiker fruchtbar werden kann. Aber wenn dieser sich unterfangen sollte, durchaus in der Art Bachs zu schreiben, bliebe er ungehört und ungefühlt. Dagegen halte man nun manche Erscheinungen der bildenden Kunst. Die alte Gotik war vor etlichen Jahrzehnten der wichtigste Baustil; wir kommen überhaupt für unsere Gebäude mit alten Stilen aus. Die Präraffaeliten sind plötzlich Mode geworden. Dagegen wird auch der verstaubteste Bibliothekar nicht behaupten wollen, daß die alten kontrapunktischen Madrigale jemals wieder volkstümlich werden können. Für zahllose Menschen liegt der Inbegriff der bildenden Kunst bei Raffael, Michelangelo und ihrer Zeit. Aber auch dem weltfremden Organisten eines Benediktinerklosters wird die Musik Palestrinas nicht mehr völlig ausreichen; und wenn er im Kirchengesang aus liturgischen und daraus abgeleiteten religiösen Gründen die spätere Musik verbannt wissen will, als Organist wird er bereits bei seinen Zwischenspielen verraten, daß seine Phantasie von der Musikwelt unserer großen Instrumentalisten befruchtet ist.

Aus alledem ergibt sich die Tatsache, daß die Wirkung der Musik zeitlich begrenzt ist. Bei der Musik ist dieses Gebundensein viel stärker, als bei der Sprache. Zwar ist auch diese in stetem Fluß. Die älteren Formen unserer Sprache verstehen wir nicht mehr ohne besonderes Studium, und auch dem gewiegtesten Germanisten würde es nimmer einfallen, sein Fühlen in der Sprache des „Heliand" auszudrücken. Nun aber ist die Sprache, ist jedes einzelne Wort in seiner Bedeutung fest bestimmt, gewissermaßen greifbar deutlich für alle Zeiten. Der unartikulierte Ton dagegen erhält diese Bedeutung erst in dem Augenblick, wo er zum Klingen kommt, und zwar durch die Empfindung desjenigen, der ihn erklingen läßt. Derselbe Ton C kann drohend und liebevoll, wild und versonnen und so weiter durch die ganze Skala der Gefühle angeschlagen werden; und er erhält überhaupt erst so eine Bedeutung und klingt je nachdem verschieden. Man mag dagegen das Wort Liebe aussprechen, wie man will, es heißt eben Liebe und bedeutet dasselbe. Daher denn auch das Volk sich die Musik am liebsten mit dem Wort verbindet. Wir haben zwar eine ausgiebige Volksliederliteratur, aber fast keine eigentliche absolute Volksmusik. Denn die Tänze und Märsche, die hierher gerechnet werden könnten, stammen entweder von Volksliedern oder sie betonen durchaus die rhythmische Seite. Das greifbare Verständnis

der Musik wird eben durch das Wort vermittelt. So könnte man nicht nur von einer zeitlichen, sondern wenn man an den Wirkungskreis denkt, auch von einem räumlichen Begrenztsein der Wirkung der Musik reden.

3. Vom Wesen der griechischen Musik.

Wenn Hans von Bülow sagte: „Im Anfang war der Rhythmus," so traf er damit nicht ganz das Richtige. Denn die Kunst selbst als Äußerung eines menschlichen Gefühls ist bereits vor dem Rhythmus dagewesen. Dieser war erst das Ordnungselement, das die gemeinsame Ausübung der Kunst, die Möglichkeit ihrer beliebigen Wiederholung gab. Ja das, was wir vorzugsweise als Rhythmus empfinden, ist bereits nur eine Art jenes Ordnungselementes und zwar die den redenden Künsten (Poesie, Tanz, Musik) zukommende. Allerdings fühlen auch wir noch das verwandte Moment in der bildenden Kunst. Die Gliederung in der Architektur, das Einhalten gewisser Verhältnisse der Körperteile untereinander in der Plastik, das Ornament in der Malerei —, sie alle sind eine Art von Rhythmus. Oft genug hat deshalb die Ästhetik die Begriffe wechselseitig verwendet, und auch dem Genießenden erwecken oft die redenden Künste Vorstellungen bildlicher Art (Bau der Rede, architektonische Gliederung der Musik, Bildhaftigkeit des Tanzes) und umgekehrt (Harmonie einer Gestalt, Zusammenklang der Farben. Gotik ist nach Schlegel „gefrorene Musik").

Es zeigt sich eben auch hier, daß alle Künste einer und derselben Urkunst entstammen, daß sie nur verschiedene Äußerungen des gleichen ursprünglichen Triebes sind. Und wenn die Teilung in bildende und redende Künste schon vor aller menschlichen Beobachtungsmöglichkeit liegt, diese beiden Gruppen unter sich sind noch im ganzen Altertum vereinigt und streben nachher immer wieder den Zusammenschluß an. Bei den Griechen zeigt sich diese Teilung in zwei Gruppen besonders deutlich. Bei der bildenden Kunst ist es zwar nicht so auffällig: aber wir brauchen nur daran zu denken, daß der rechte Aufstellungsort für die bemalten plastischen Werke der architektonische Tempel war. Viel inniger ist die Verbindung der redenden Künste zur „Musenkunst", wo die höchste Blüte im Drama des glänzenden Dreigestirns Äschylos, Sophokles, Euripides erreicht wurde. Hier wirkten Poesie, Musik und Mimik,

die letztere auch im Sinne von Tanz, in schönstem Verein. Es ist dieser Gedanke der Musenkunst, der im Allkunstwerk Richard Wagners wieder aufgelebt ist. Allerdings mit einer Verschiebung des Anteils der Künste. Und das ist ein lehrreicher und wichtiger Punkt. Denn auch die Musik der Natur- und asiatischen Kulturvölker tritt uns in dieser Vereinigung entgegen. Aber immer herrscht eine Kunst vor. Bei den Naturvölkern und Asiaten ist es die Kunst der Bewegung, der Tanz. Bei den Griechen ist es die Poesie; bei Richard Wagner die Musik. Bei den ersteren also der Körper, bei den Griechen der Geist, beim Deutschen das Gemüt.

Ich weiß wohl, daß Richard Wagner selbst theoretisch der Poesie das Übergewicht gab. Die Dichtung sei der zeugende Mann, die Musik das in Liebe sich hingebende Weib. Ich verkenne gewiß nicht den Wert der Wagnerschen Dichtungen an sich. Aber wir haben uns an das Werk, wie es lebendig vor uns tritt, zu halten. Und da ist es doch selbst in „Tristan und Isolde“ auch bei verdecktem Orchester oft unmöglich, das Textwort in gleicher Weise in sich aufzunehmen, wie die Musik. Will man also schon das Bild von der Ehe in Wagners Kunstwerk aufrecht erhalten und die zeugende Kraft in der Dichtung sehen, so muß man jedenfalls zugeben, daß bei der Geburt des gemeinsamen Kunstkindes die weibliche Musik unendlich stärker beteiligt ist.

In der griechischen Musenkunst dagegen ist die Poesie unumschränkte Herrin; Musik und Mimik erscheinen nur als Begleiterinnen, sie sind nur dazu da, den Eindruck jener zu erhöhen. Die Musik ist auch dort unlösbar mit der Poesie verbunden, wo wie in der Lyrik und rhapsodischen Epik der Tanz wegfällt. Ein Blick auch auf die in der Diktion so knappen, an Inhalt so reichen griechischen Dramen zeigt, daß hier für eine stark ausholende Musik der Untergrund fehlte. Bei den mehr lyrischen Chorliedern andererseits war die tanzende Bewegung so stark, daß auch hier von einer ausgiebigen musikalischen Behandlung nicht die Rede sein konnte. Man braucht sich nur vorzustellen, daß man selbst bei so gut vorbereiteten Aufführungen, wie in Bayreuth, die Choristen etwa in den „Meistersingern“ halbwegs tanzen lassen wollte, um diese Unmöglichkeit einzusehen.

Diese Wichtigkeit des Textwortes bedingt und erklärt zugleich die Einstimmigkeit der griechischen Musik. Alle Vielstimmigkeit, und trete sie noch so geschlossen und akkordhaft auf, erschwert das Verständnis; ebenso alle selbständige instrumentale Begleitung.

Es ist hier sehr charakteristisch, daß auch die Strömung zu gunsten ausschließlichen Musikspiels, die ja auch bei den Griechen vorhanden war — sie empfanden sie allerdings als Entartung — sich an ein Instrument hielt, dem die Vielstimmigkeit von Natur versagt ist, nämlich an die Flöte, die immer zur gleichen Zeit nur einen Ton hervorbringen kann.

Nun hätte bei dieser Einstimmigkeit wenigstens die melodiöse Seite stark ausgebildet werden können, etwa in der Art des Koloraturgesangs. Ich denke mir jenes Flötenspiel, das einem Plato als für die Jugend so verderblich schien, als ein derartiges Kolorieren und Figurieren einer vielleicht heiligen Weise. Unsere moderne Instrumentalmusik für Orgel und Klavier hat ja auch so angefangen. Aber jenes Flötenspiel war nur eine Ausnahmeerscheinung, wurde als Verfall der guten Kunst empfunden und war auch ein solcher. Denn es war bloß virtuosenhafte Spezialität, nicht Ausdruck innersten Empfindens.

Die edelsten Geister der Griechen, ihre bedeutendsten Theoretiker, äußern eine Geringschätzung, ja eine Feindschaft gegen die Melodie, die für uns Heutige unverständlich ist. Ihnen war der Rhythmus alles. So sagt Aristides Quintilianus, wie Westphal meint nach Aristoxenus: „Das Melos ohne Rhythmus ist ohne Energie und Form; es verhält sich zum Rhythmus, wie die ungeformte Materie zum formenden Geiste. Der Rhythmus ist das die Materie der Tonalität Gestaltende, er bringt die Masse in geordnete Bewegung; er ist das Tätige und Handelnde gegenüber dem zu behandelnden Gegenstande der Töne und Akkorde des Melos.“ Und dann wieder: „Ohne den Rhythmus bringen die Töne bei der platten Unterschiedslosigkeit in nachdrucklose Unkenntlichkeit und führen die Seele in die unbestimmte Irre. Dagegen kommt durch die Gliederung des Rhythmus die Materie zu ihrer klaren Geltung, die Seele zu geordneter Bewegung.“

Also danach ist das Melos das Materielle, der Rhythmus das Geistige in der Musik. Dagegen bedenke man, daß wir eigentlich fast überhaupt nur Melodie hören, daß uns jene musikalischen Gattungen, in denen der Rhythmus schroff zum Ausdruck kommt (Marsch, Tanz) als musikalisch minderwertig erscheinen. Wir empfinden den Ton an sich als Materie, den Rhythmus als geistige Gliederung, das Melos aber als die Seele. Für uns liegt gerade in diesem Melos das ausgesprochen Musikalische. Und es ist ja auch in der Tat

das eigentlich Musikalische, das der Musik allein Eigentümliche. Die Rhythmik ist doch ebenso stark in Poesie und Tanz wirksam.

Nun beweist ja gerade diese Gegnerschaft gegen das Melos, daß auch die Griechen die sinnliche Wirkungsfähigkeit der Musik fühlten. Sie verschmähten sie aber, weil sie die Aufgabe des Lebens und der Kunst nicht in der Erweckung starker Leidenschaften, nicht im rückhaltlosen Ausleben der Gefühle oder in wohliger Versenkung in Empfindungen sahen, sondern in der ruhigen Harmonie, in der erhabenen Ausgeglichenheit des Daseins. Das *μηδὲν ἄγαν*, das „nichts zu viel" war das oberste Gesetz nicht nur ihres Lebens, sondern auch ihrer Kunst. A p o l l i n i s ch hat Friedrich Nietzsche diese Seite des Griechentums genannt. Ihr hat er die d i o n y s i s ch e gegenübergestellt. An die Feste des Dionysos, den sie ja *Ἴακχος* d. i. den Jubelnden nannten, knüpfte sich diese Stimmung einer in ihren Ursprüngen religiösen Schwärmerei, die bei Tanz und Spiel, bei fessellosem Umherschweifen durch Wälder und Auen, in rückhaltloser Hingabe an die Natur und ihre Triebe gewissermaßen das „goldene Zeitalter" der Menschheit aufs neue zu verwirklichen strebte.

Gewiß waren hier Stimmungen vorhanden, deren berufenste Auslöserin die Musik sein konnte. Aber diese wird doch erst dadurch zur Kunst, daß sie zwar Genossin des verzweifelnden Schmerzes wie der jauchzenden Lust wird, aber nur, um das maßlos aufgeregte Menschenherz dank ihrer inneren Harmonie fast unvermerkt hinüberzulenken aus der sturmbewegten dionysischen Welt in das wolkenlos klare Reich apollinischer Schönheit.

Das Griechentum hat es nicht vermocht, diesen Gegensatz zwischen dionysisch und apollinisch zu lösen, weil es nicht musikalisch genug war. Denn die Musik ist gerade die Kunst, die aus dem Sturm zur Ruhe führen kann. Der griechische Apollokult wollte nichts von diesen Stürmen wissen, der des Dionysos nichts von Ruhe. Austoben, restlose Hingabe bis zur völligen Erschöpfung war sein Ziel, wie wir aus des Euripides „Bacchantinnen", der lebendigsten Schilderung des ganzen mänadischen Treibens, wissen. Darum äußerten sich auch die dionysischen Stimmungen mehr in aufgeregter Körperbewegung, im Tanz, wenn wir den Begriff im weitesten Sinne fassen. — Wir haben noch heute eine Art Gegenstück zu diesem dionysischen Taumel der Griechen beim Zigeuner, der rettungslos dionysischen Stimmungen preisgegeben ist, die bei ihm sich nun ganz in Musik austoben. Trotzdem kommt auch er zu keiner wahren Kunst der Musik, und zwar

weil er zu ausschließlich musikalisch ist, weil ihm die Harmonie apollinischen Gestaltens gänzlich fehlt. —

Die Theorie schafft nicht die Kunst, sondern aus der vorangehenden Kunst leitet sie ihre Gesetze und Ansichten ab. Darum wäre sicher in Griechenland von Theoretikern und Ästhetikern die Geringschätzung der musikalischen Melodie nicht verkündet worden, wenn die griechische Musik aus sich heraus, instinktiv, unbekümmert um alle Vorschriften schöne Melodien geschaffen hätte, wenn also das griechische Volk überhaupt musikalisch gewesen wäre. A. B. Marx hat bereits darauf hingewiesen, daß die antike Volksseele durchaus auf die Erscheinungen der Außenwelt gerichtet war, daß sie darüber das innere, seelische Leben verkümmern ließ. Die Musik ist aber gerade der Ausdruck dieses Innenlebens. Dafür daß bei den Griechen die Musik nicht jene starke innere Wirkung getan hat, die man aus den theoretischen Werken und philosophischen Bemerkungen erschließen zu können glaubt, gibt es verschiedene allerdings mehr innerliche Beweise. Wenn wir zum Beispiel unter der Unzahl kleinerer griechischer Epigramme und Gedichte, in denen die Macht der Kunst gepriesen wird, zwar eine lange Reihe von solchen finden, die die außerordentlich tiefe Wirkung von Bildwerken in der feinsinnigsten Weise umschreiben, aber kein einziges, das ein ähnliches für ein musikalisches Werk tut, so ist das doch wohl ein Beweis, daß das Griechenvolk die Wirkung der Musik nicht in gleicher Stärke empfunden hat, oder daß jenen plastischen ebenbürtige musikalische Werke nicht vorhanden waren. Das junge Christentum hat sich mit aller Energie gegen alles das gewendet, was an die alte heidnische Welt erinnern konnte. Wie kommt es da, daß man zwar in den schroffsten Worten gegen die bildende Kunst eiferte, daß man aber voll höchster Begeisterung von den Wirkungen der Musik sprach? Doch nur, weil die Musik in der heidnischen Welt nicht so bedeutsam war, daß man mit ihr sofort heidnische Vorstellungen verbunden hätte, wie das bei den andern Künsten unvermeidlich war. — Ein indirekter Beweis liegt auch darin, daß jener Dionysoskult, der zuerst die Möglichkeit einer musikalischen Ausbildung in unserem Sinne geboten hätte, mit den „Mysterien“ in innigster Verbindung stand. Diese auch für die Forschung recht dunklen Kundgebungen griechischen Seelenlebens waren ja zweifellos von hoher Bedeutung; aber sie waren doch eben „Mysterien“, Geheimnisse; das öffentliche Kunst- und Kulturleben kümmerte sich nicht darum.

Die bewundernswerte Durchbildung der griechischen Theorie vom Rhythmus, wie die feine Ausbildung der Tonwerte sind keineswegs ein Beweis gegen den Mangel an eigentlichem musikalischem Empfinden. Denn beide sind weniger musikalisch, als sprachlich. Für den Rhythmus ist das sofort einleuchtend, wenn man bedenkt, daß das Grundgesetz der poetischen Rhythmik der Griechen nicht auf der Betonung, sondern auf Länge und Kürze der Silben fußt, daß die Art die poetische Sprache zu messen, also eine zeitliche Einheit zur Grundlage hat, nicht etwa wie im Deutschen den Stärkegrad der Betonung. Aber es darf nicht übersehen werden, daß die griechische Sprache auch ein sehr entwickeltes und abwechslungsreiches Betonungsgesetz hatte, durch das das Ohr für kleine Tonunterschiede empfänglich wurde. Trägt schon dieser Umstand zur Erklärung der feinen Unterschiede in der Tonskala bei, so kommt hinzu, daß bei dem verhältnismäßig geringen Umfang derselben und der steten Einstimmigkeit des Tones ein schärferes Abgrenzen und Trennen der einzelnen Töne naheliegt. Denn je weniger man auf die Vermehrung des Umfangs eines Gebietes bedacht ist, um so leichter wird sich das scharf umgrenzte genau durchforschen und ausnutzen lassen.

So sind wir nun doch bei den theoretischen Fragen angelangt, die wir aber nur in aller Kürze erledigen wollen. Denn so interessant diese Fragen für den Fachmann sein mögen, für den Musikliebhaber können sie nicht fruchtbar werden. Für ihn oder doch wohl überhaupt auch für die Musikgeschichte ist es wichtiger, daß man in das Wesen der griechischen Musik einen Einblick tun konnte. Denn darauf beruht unser Verhältnis zu dieser Kunst, hier liegen die Grenzen vorgeschrieben, inwieweit wir noch etwas an ihr haben können.

Unsere Kenntnis der griechischen Musiktheorie haben wir uns nicht aus der Betrachtung griechischer Musikdenkmäler gewinnen können, wie man etwa eine Ästhetik der hellenischen Kunst aus den erhaltenen Kunstwerken aufbauen könnte. Denn was wir an griechischer Musik besitzen, ist kaum der Rede wert, beschränkt sich außerdem auf so kleine Stücke, daß wir daher nur auf eine sehr dürftige Musikpflege schließen könnten. Seit dem 16. und 17. Jahrhundert bekannt sind die drei Hymnen des Mesomedes aus dem 2. Jahrhundert n. Chr., und die vom Jesuiten Athanasius Kircher 1650 veröffentlichte Hymne Pindars aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. Hierzu kommen nun einige Funde aus den letzten Jahrhunderten. So der 1883 auf-

gefundene Seikilos-Stein, auf dem ein Lied als Grabschrift eingemeißelt ist; ferner das 1892 in einem Papyrus entdeckte Bruchstück eines Chores von Euripides; endlich die 1893 in Delphi aufgefundene „Apollohymne“.

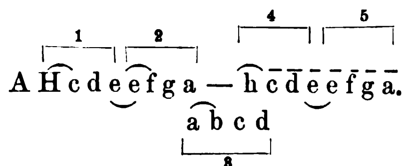
Gegenüber diesen geringfügigen Resten praktischer Musik steht eine ziemlich ausgedehnte theoretische Literatur, deren bedeutendste Vertreter der Aristotelesschüler Aristoxenus und Euklid aus dem 4. bezw. 3. Jahrhundert v. Chr. sind. Plutarchs Schriftchen „über die Musik“ bietet das Geschichtliche. Durch das ganze Mittelalter hindurch erhielten des Lateiners Boëthius 5 Bücher „de musica“, die selber erst geschrieben worden waren, als die antike Welt bereits ins Grab gesunken, eine staunende Ehrfurcht vor der in ihren Erzeugnissen unbekannten griechischen Musik.

Die griechische Musiklehre zerfiel in Harmonik, Rhythmik und Metrik. Gehn wir von der letztern aus, so erkennen wir schon hier die das innere Wesen bedingende Verbindung von Musik und Sprache. Denn die Metrik gilt eigentlich dieser und ist die Lehre von der Messung der Sprachsilben. Denn, wie schon gesagt, auf Länge und Kürze und nicht auf der Betonung wie etwa im Deutschen beruhte der griechische Vers. So war die kurze (◡) Silbe halb so lang, als die lange (—). Durch Zusammenstellung von kurzen und langen Silben entstanden dann die zahlreichen, auch von unserer Metrik übernommenen Versmaße: Jambus (♩𝅗𝅥), Trochäus (𝅗𝅥♩) Daktylus (𝅗𝅥♩♩), Anapaestus (♩♩𝅗𝅥), u. s. w. Durch Zusammensetzung von solchen einzelnen Metren erhält man die verschiedenen Versmaße und Strophenformen, die die griechische Poesie sehr reichlich ausgebildet hatte.

Man erkennt leicht, daß diese Metrik im Gegensatz zu unserer ausschließlich in den Gesetzen der Sprache wurzelnden im Grunde musikalisch war. Die griechische musikalische Rhythmik konnte sich deshalb in so idealer Form mit dem Dichterworte verbinden. Ein kleinster Zeitwert (chronos protos) war die unteilbare Grundeinheit; durch Zusammenziehung solcher erhielt man die größeren Zeitwerte. Wie beim Vers lange und kurze Silben, konnte man hier verschiedene Zeitwerte zu Takten, diese zu größeren Gruppen und Perioden zusammensetzen. Der Reichtum der griechischen Rhythmik beruhte nicht in den Taktarten, die infolge des Anschlusses an das Dichterwort naturgemäß beschränkt waren, sondern in der kunstvollen Gliederung des Gesamtbaus. Wir brauchen uns nur die reiche Gliederung der Chorlieder in der griechischen Tragödie anzusehen, um zu erkennen, daß diese

Periodenbildung einen Hauptreiz der griechischen Musik ausmachen mußte.

Schwieriger ist für uns Heutige das Verständnis der griechischen Harmonik, der Lehre von den Tönen. Denn diese ganze Lehre gründete nicht, wie die unsrige, die Beurteilung jedes Tons auf sein Verhältnis zur Tonika und Dominante, sondern war rein intervallistisch. Es würde nur verwirren, wollten wir die Unterschiede der Tonfolgen, Tonarten, Oktavengattungen und Klanggeschlechter im einzelnen darlegen. Man merke sich also als Hauptsache, daß der Grundstock des griechischen Tonsystems das Tetrachord ist. Wörtlich heißt das der Viersaiter und kommt her von der ursprünglich viersaitigen Lyra der Griechen. Diese vier Saiten ergaben vier Töne, und zwar standen die beiden Außentöne im Verhältnis einer reinen Quart. Das Tetrachord bestand aus zwei Ganz- und einem Halbtonschritt. Der Halbton konnte an beliebiger Stelle sein. Also e f g a, d e f g, c d e f, h c d e. Das ursprünglich griechische (dorische) Tetrachord war das mit dem Halbton zu Anfang (h c d e und e f g a). Eine Erweiterung der Tonfolge war leicht durch Zusammenlegen der Tetrachorde zu erreichen; das Bindeglied gaben die beiden gemeinsamen Töne ab (h c d e + e f g a). Legte man dagegen zwei Tetrachorde neben einander, die durch einen Ganzton getrennt waren, so erhielt man eine Oktave (e f g a — h c d e). Das vollkommene griechische Tonsystem bestand aus vier Tetrachorden, von denen je zwei durch den gemeinsamen Mittelton zusammengehalten waren. Unten fügte man noch einen Ton an, fügte auch noch nach dem zweiten Tetrachord ein damit verbundenes ein und erhielt sodann:



So hatte man 18 Töne.

Man konnte nun dieses gleiche System von jedem beliebigen andern Ton ausgehen lassen, und erhielt so erst fünf, später sieben, zuletzt fünfzehn Tonarten. Außerdem konnte man von jeder Stufe der diatonischen Tonleiter, ohne die Töne an sich zu ändern, eine Oktave ausgehen lassen. Man erhielt also sieben Tongeschlechter, während wir nur zwei (Dur und Moll) haben. Da diese Tongeschlechter

in die Kirchentonarten des Mittelalters übergegangen sind, sollen sie hier aufgezählt werden. Die Halbtöne sind durch Bogen verbunden:

h c d e f g a h = Mixolydisch;
c d e f g a h c = Lydisch (unser Dur);
d e f g a h c d = phrygisch;
e f g a h c d e = dorisch;
f g a h c d e f = hypolydisch;
g a h c d e f g = hygophrygisch;
a h c d e f g a = hypodorisch, (unser Moll).

Wie eine spätere Zeit den Kirchentonarten, schrieben auch die Griechen jedem Tongeschlecht eine besondere Bedeutung bei. Danach war dorisch ruhig, männlich; lydisch weich; phrygisch aufgeregt, enthusiastisch usw.

Aber nicht nur an Zahl der Tongeschlechter, sondern auch in den Klanggeschlechtern waren die Griechen uns überlegen. Denn sie hatten deren drei: diatonisch, chromatisch und enharmonisch. Wieder ist das Tetrachord die Grundlage. Dieses ist:

diatonisch, bei 2 Ganztönen und 1 Halbton: h c d e
chromatisch, bei 2 Halbtönen und 1 kleinen Terz: h c cis e
enharmonisch, bei 2 Vierteltönen und 1 großen Terz: h $^1/_4$ c e e $^1/_4$.

Vierteltöne unterscheidet unser heutiges Ohr nicht mehr, und auch unsere Auffassung des Begriffs chromatisch hat sich geändert. Diesem verwickelten Tonsystem entspricht eine sehr umständliche Tonschrift. Man benutzte dazu die Buchstaben und zwar hatte theoretisch jeder Ton in jeder Tonart und in jedem Klanggeschlecht sein besonderes Zeichen, was deren 1680 ergeben würde. In der Praxis scheint man aber nur mit 134 oder 90 gearbeitet zu haben, von denen die eine Hälfte für die Gesangs-, die andere für die Instrumentalstimme benutzt wurde. —

An Instrumenten besaßen die Griechen Saiten- und Blasinstrumente. Zur einheimischen Lyra (Phorminx) und Kithara kamen im Lauf der Zeit Saiteninstrumente aus Asien. Jede Saite diente nur dem einen Ton, auf den sie eingespannt war; der Finger oder das Plektron erzeugte die Schwingung. Mannigfach waren die Blasinstrumente (Auloi). Zumeist erinnern sie an unsere Klarinette, Oboe oder Flöte. Die letztere war das ursprünglichste, Pansflöte und

Schalmei traten hinzu. Man wußte sehr wohl, daß durch Löcher eine Verkürzung der Luftsäule und damit eine Verschiedenheit der Tonhöhe erzielt werden könne. —

4. Die Geschichte der griechischen Musik.

In der Geschichte der griechischen Musik kann man sechs Perioden unterscheiden, deren erste vielfach mit mythischem Gewande die geschichtlichen Ereignisse umkleidet. Die herodotischen Berichte gehen noch über die homerische Zeit zurück. Die stärksten Empfindungen des Volkslebens und die Religion sind auch hier die ersten Anfänge der Musik. Kinderlieder, Liebeslieder, Arbeitslieder der Ruderer, Winzer, Spinner, Weber, Marschlieder, Tanzlieder bei Festen, der Hymenaios zur Hochzeit, der Threnos beim Begräbnis, Erntelieder geben eine Vorstellung von dem Umfang, den bereits dieses Gebiet annehmen kann. Die zuletzt genannten Gattungen weisen auch schon hinüber aufs religiöse Gebiet.

Hier wurden die Kultorte Apollos auf Delos und in Delphi die Pflegestätten der Musik als Kunst. Um 1433 v. Chr. setzt Herodot Olenos, den Erfinder des Hexameters, den Begründer des musikalischen Apollokults auf Delos, den ältesten Hymnendichter. Viel wichtiger aber wurde der Apollokult zu Delphi. Hier richtete um 1400 der Kreter Chrysothemis die musischen Kämpfe ein, die sich schnell zu regelmäßigen Veranstaltungen am Feste der Pythien entwickelten, wo der Kampf Apollos mit dem Drachen Python in heiligen Weisen gefeiert wurde. Der Name „Nomos" wurde diesen Weisen zu teil, also „Gesetz", so wie ja im süddeutschen Gebiet auch heute noch das Volk nach Gesetzen, „Gsätzli" „Gsätzel" betet (den Rosenkranz) und singt. Ernst, feierlich und gemessen, wie der Kultus des Gottes, war auch diese Musik. Zur sanften Kithara ertönte sie; die klare, einfache dorische Tonart war ihr natürlich. Aber diesem ernsten Apollodienst trat in der religiösen Verehrung der Erdgottheiten, insbesondere des Dionysos eine leidenschaftliche Hingabe an die Gottheit, mit wilder Aufregung des geistigen, seelischen und auch körperlichen Lebens entgegen. Und dieser Dionysoskult hatte die ihm entsprechende Musik, als deren Begründer vom Mythos Orpheus genannt wird. Darin daß er ein Thrazier war, zeigt der Mythos Asien als die Heimat dieser Musik an; darin daß nach Orpheus Tode seine Leier von den Wellen an das Gestade von Lesbos geschwemmt wird, ist symbolisiert, daß diese Insel später die Hauptpflegestätte dieser Musik wurde.

Ein Seitentrieb des dorischen Kultusgesangs in Delphi war der epische Gesang. Die ältere Ilias berichtet zwar von keinem Berufssänger, wohl aber singt sich der Held selber, so Achilleus, seine Lieder. In der Odyssee aber treffen wir auf jene Aoden, wie Demodokos und Phemios, die hochgeehrt an den Höfen der Fürsten leben und von kühnen Heldentaten und den Geschicken der Götter künden. Je länger die Heldengedichte wurden, um so unmöglicher wurde der Vortrag durch Gesang; an die Stelle des Sängers trat der Rhapsode, der aber immer noch den Hexameter, den heiligen Vers beibehielt. Homer bezeichnet zwar schon die Leier als siebensaitig; aber wir dürfen wohl darin eine spätere Einschiebung oder Verbesserung sehen und müssen annehmen, daß in dieser älteren Zeit das Instrument noch ein Tetrachord, also viersaitig war. Auf vier Töne beschränkte sich also auch der Gesang. Das erscheint uns als sehr dürftig; aber wir brauchen nur zu bedenken, daß das „Pater noster“ und die „Praefatio“ im katholischen Hochamt auch heute noch auf vier Tönen gesungen werden. Und wie erhaben und groß sind diese Weisen. —

Die zweite Periode der griechischen Musik, mit der erst nach jener heroischen Zeit die eigentliche Geschichte beginnt, umfaßt das siebente Jahrhundert. Die Verschmelzung der beiden Richtungen des Kultgesanges; die Anfänge einer absoluten Musik und die erste außerhalb der Priesterkreise stehende selbstherrliche Komponistenerscheinung sind die Errungenschaften dieses Zeitraumes. Die erste wurde dadurch gewonnen, daß Terpander um 700 aus Lesbos, dem Mittelpunkt des äolisch-orgiastischen Gottesdienstes nach Delphi kam und dort seine Musik durchzusetzen vermochte. Er wurde nach Sparta berufen, das bis ins 5. Jahrhundert der musikalische Vorort Griechenlands blieb, und gründete dort die musikalischen Wettkämpfe am Feste der Karneen, sowie eine neue, auf lange Zeit hinaus berühmte Schule. Sein „kitharodischer Nomos“ war eine siebensätzige Kantate mit Begleitung der von ihm selbst auf sieben Saiten erweiterten Kithara. Auch führte er neue, bewegtere Rhythmen ein, wenn er auch den Wechsel innerhalb desselben Gesangs vermied. Auf Terpanders Schultern stand in rhythmischer Hinsicht Klonas, der an die Stelle der Kithara die Flöte als Begleitinstrument des Nomos wählte. Neben der Kitharodie gab es jetzt eine Aulodie (Gesang zur Flöte); neben dem Kitharoden den Flötenspieler (Auloden).

Dagegen wehrte sich der delphische Kultus mit aller Kraft gegen die Flöte als Soloinstrument. Der wahre Grund war wohl

weniger der Klang der Flöte an sich, als der Umstand, daß dieses solistische Flötenspiel von kleinasiatischen Musikanten eingeführt worden war, die damit gleichzeitig die aufgeregten lydischen und phrygischen Tonarten, sowie das enharmonische Tongeschlecht mitgebracht hatten. Aber die Delphiker blieben nur im Mythus Sieger, wo im Wettkampf zwischen Apollo und dem Flöte spielenden Marsyas der letztere nicht nur moralisch übers Ohr gehauen wurde; die erzürnten Musen zogen ihm vielmehr auch ganz unbildlich das Fell über die Ohren. In der Wirklichkeit sannen die Apolliniker auf andere Abhilfe. Sie schufen das Saitenspiel (Kitharisis) ohne Gesang; doch vermochte dieses gegen das klangvollere Flötenspiel nicht aufzukommen. Gerade in Argos, der Heimatstadt von Aristonikos, dem Erfinder der Kitharisis, erhielt das Flötenspiel in der Schule des Olympos seinen Hauptsitz.

Wichtiger, oder jedenfalls segensreicher für die griechische Musik wurde Archilochos (um 650), der eigentliche Begründer der griechischen Lyrik. Er wurzelte nicht im Kultus, sondern im Volkslied. Den Blumen, die hier wild gewuchert waren, wurde er ein sorgsamer Gärtner. Reiche Rhythmen, die sich den jeweiligen Empfindungen in buntem Wechsel fügten, strophischer Bau, der allem Musikalischen so günstig ist, waren die auffälligsten Kennzeichen seiner Lieder, die von Liebe, Wein und Lenzeslust sangen. Nach dem, was wir früher über den Gesamtcharakter der griechischen Musik gesagt haben, brauchen wir nicht erst zu versichern, daß Archilochos vor allem Dichter war. Aber eben lyrischer Dichter. Und in jenen Zeiten, da die Dichter noch nicht für die Augen von Lesern schrieben, sondern für die Ohren von Hörern schufen, waren sie von Natur Sänger. Archilochos ward Begründer des Melodrams (Parakataloge), da er zur Steigerung der Wirkung den Gesang mit Deklamation abwechseln ließ. Er erfand auch die Mehrstimmigkeit, so wie die Griechen sie auffaßten, also zwischen Instrument und Gesang, nicht innerhalb der Vokalmusik. Doch war bei ihm die „Heterophonie“, so wie Aristoteles es später verlangte, nur ein gelegentliches „Hedysma“, eine Würze, die am besten wirkte, wenn sie vorsichtig und selten angewendet wurde. —

Die dritte Periode, der die zwei ersten Menschenalter des sechsten Jahrhunderts zugeteilt werden, bildet die getreue Fortsetzung der vorigen. Der Hauptsitz bleibt auch jetzt noch Sparta. Bereicherung der Rhythmik und der Tonarten sind die mehr äußere Erscheinung; weiteres Eindringen des Volkstümlichen und kunstgerechte Ausbildung

desselben der mehr geistige Inhalt. Aus der volkstümlichen zur kunstmäßigen Pflege erhoben wurde vor allem das Chor- und Tanzlied. Thaletas aus dem leichtlebigen Kreta brachte diese Chöre nach Sparta, wo sie bald zu den Waffenspielen der Jugend erklangen. Der Äolier Alkman schuf das liebliche Gegenstück der Parthenien d. i. Jungfrauenchöre, die die Mädchen beim Reigenspiel sangen. Da dieses zumeist wohl in regelmäßigen Gegen- und Wechselbewegungen bestand, erklärt es sich, daß seine Chöre eine regelmäßige Gliederung in paarweise Strophen erhielten. Diese Entwicklung zum Chorgesang machte rasche Fortschritte. Tisias in Himera erhielt sogar den Beinamen Stesichoros d. i. Choraufsteller, weil er seine großen Balladen vom Chore singen ließ und zwar in drei Strophen, deren zwei erste als Strophe und Gegenstrophe gleich gebaut waren und von den beiden Chorhälften gesungen wurden, während die letzte, der Nachgesang, dem ganzen Chor zufiel. Die Einführung des Chorgesangs in den Gottesdienst geschah durch Arion in Korinth, der den Dithyrambus, das Preislied auf Dionysos, chorisch singen ließ. Hier sehen wir bereits die Ansätze zur dramatischen Darstellung. Denn Arion stellte seine als Satyrn verkleideten Choreuten im Halbkreis um den Altar auf, ließ sie bei Tanz und Gebärdenspiel singen und führte den Wechsel zwischen einem solistischen Vorsänger und dem Chor ein.

Zu dieser Pflege des Chorgesangs tritt die Bereicherung der lyrischen Ausdruckswelt durch die drei großen Dichter Alkaios, Anakreon und Sappho. — Nicht im einzelnen erwähnt seien die Fortschritte mehr technischer Art: die Vermehrung der Tonarten, die durch den wechselseitigen Austausch der bei den einzelnen Volksstämmen einheimischen bewirkt wurde; die erhöhte Bewegungsfreiheit im Rhythmus, im Wechsel der Tonarten, der sich mit der stärkeren Übung von selbst einstellte und nachträglich — so ist ja immer der Weg — von der sich erst sträubenden Theorie gebilligt wurde.

Auch den Delphikern nutzte ihr Sträuben gegen das Flötenspiel nichts. Denn um 580 setzte Sakadas aus Argos die Zulassung des Flötenspiels bei den Pythien durch, indem er den Kampf Apollos mit dem Drachen, der sonst gesungen wurde, durch sein Flötenspiel so anschaulich in Tönen malte, daß ihm der Preis zuerkannt wurde. So hätten wir also hier ein Stück „Programm-Musik“. Mag man die Phantasiekraft der damaligen Griechen als noch so lebendig annehmen, so bleibt doch die Voraussetzung einer solchen Leistung ein

ziemlich ausgebildetes und wechselreiches Spiel. Da für die gedächtnismäßige Überlieferung eines solchen hier die Stütze des leichter haftenden Wortes fehlte, stellte sich zunächst für die Instrumentalmusik das Bedürfnis nach einer Notenschrift ein. Man wählte für diese das alte griechische Alphabet.

Um dieselbe Zeit liegt die erste theoretische Beschäftigung mit der Musik durch die Pythagoräer. Sie traten an die Musik nicht als Musiker, sondern als Philosophen heran. „Alles ist Zahl", war ihr oberster Grundsatz. So erforschten sie nicht die akustischen, sondern die mathematischen Verhältnisse der Töne zu einander. In ihren Ergebnissen fanden sie eine Parallele zu den Gesetzen der Weltordnung (Sphärenmusik). Daraus wieder flossen ihre Anschauungen von den ethischen und moralischen, ja sogar medizinischen Wirkungen der Musik, die durchs ganze Mittelalter, ja bis in unsere Zeit nachgewirkt haben. —

Die vierte Periode hat man auch als die klassische bezeichnet. Der Schauplatz der Entwickelung ist jetzt Athen, das mit der politischen Vorherrschaft auch die künstlerische gewonnen hatte. Die lebenslustige Handelsstadt mit ihrem reichen Fremdenverkehr, ihrer leichtblütigeren Bevölkerung war der Entwickelung der Kunst günstiger, als das ernste und konservative Sparta. Was hier das Vorrecht einzelner bevorzugter Kreise gewesen war, wurde in Athen Gemeingut des Volkes.

Die Kunst in der Volksgunst, — ein zweischneidiges Verhältnis. Das Größte wird wohl so erreicht, aber immer droht die Gefahr, daß die Kunst um die Gunst der Menge buhlen muß. Das sehen wir auch in Athen. Die Entwicklung war vorgeschrieben. Sie hielt ja getreu mit der der Poesie Schritt. Aus der erzählenden, epischen Darstellung der vergangenen Taten der Vorfahren war man zur poetischen Durchdringung des eigenen Lebens in der Lyrik gelangt. Der Weg wies nun dahin, daß man sich ein beliebiges Stück Leben dichterisch gestaltete und vorführte, also zum Drama. Im Dithyrambus Arions haben wir die Ansätze zu einem solchen gesehen.

Auf diesem Wege schritten in Athen Simonides von Keos (556—466) und Pindar aus Theben (522—442) weiter. Vor allem der erstere suchte in seinen Chören neben der Dichtung die Musik und den Tanz gleichmäßig zur Wirkung zu bringen. Auch in der Instrumentalbegleitung wurde er reicher, indem mehrere Instrumente mitwirkten. Pindar tat den folgenden Schritt, daß Instrumente ver-

schiedener Art (Flöten und Kitharen) gleichzeitig die Begleitung ausführten. Man konnte also schon von einem Orchester reden. Daß die Instrumente sich bald die Freiheit der Mehrstimmigkeit gestatteten, liegt nahe. — Übrigens war auch der Gesang entsprechend weitergebildet worden. Die Stimme mußte doch mit den Instrumenten wetteifern. Sie wurde bewegter, kolorierte wohl gar. Der ganze Apparat bei diesen Choraufführungen war nun bereits so verwickelt, daß man auch für die Singstimme eine Notenschrift brauchte, für die man das neu-jonische Alphabet wählte und Dirigenten zum Einstudieren nötig hatte. Lasos aus Hermione, der im letzten Drittel des 6. Jahrhunderts wirkte, war ein solcher, sogar ein schriftstellernder, der eine Gesangs- und Kompositionslehre verfaßte. —

Aus dem Chorgesang war das Drama geworden. Die Entwicklung ist leicht erklärlich. Daß man zwischen den Chören die Taten erzählte, die man in den Chören feierte, war der erste Schritt; daß man sie mit verteilten Rollen mimisch vorführte, der zweite. Bei Äschylos (525—455) erkennt man noch deutlich die Anfänge; sein Drama ist noch mehr Oratorium. Denn das Hauptgewicht liegt auf den Chören, sie geben dem Ganzen die Gliederung. Ein Prolog ging voraus; er gehörte nicht zum eigentlichen Stück, wurde deshalb auch bloß gesprochen. In allem übrigen waren Poesie und Musik, so wie wir es bereits gewohnt sind, in steter Verbindung. Vier Chöre bilden den großen Rahmen: Einzugs- und Abzugslied stehen an Anfang und Schluß, die beiden Standgesänge (Stasima) bilden die Akteinschnitte. Zwischen diesen Chören lag das eigentliche Drama, das auch musikalisch seine Steigerungsgrade vom rezitativischen oder melodramatischen Dialog zur Arie im Monolog und den Ensembles in den durch die Handlung hervorgerufenen Chorliedern hatte. Flöte und Kithare, diese letztere als das leisere Instrument mehr beim Rezitativ und Melodrama, führten die stete Begleitung aus. Das griechische Drama war so seiner Natur nach eine innige Verbindung von Dichtung, Musik und Mimik (Tanz). Sophokles (496—405) bedeutet das Ideal in der gleichmäßigen Beteiligung der drei Künste.

Die fünfte Periode führt uns vor, wie dieses Verhältnis aus dem Gleichgewicht geriet. — Wohl jedem Leser ist bei der Charakteristik des griechischen Dramas der Gedanke an Richard Wagners Gesamtkunstwerk gekommen. Auch Wagner wollte ja diese Ineinanderwirkung von Dichtung, Musik und Mimik. Aber wir dürfen nicht vergessen, daß unser Musikdramatiker wieder zusammenführen wollte,

was getrennt gewesen, daß nach seiner Meinung die Weiterentwicklung an diese Verbindung geknüpft war. Umgekehrt waren im griechischen Drama die drei Künste noch eine Einheit, weil sie bisher noch nicht einzeln zur Selbständigkeit gelangt waren. Diese erheischte hier nun gerade die Trennung. Denn noch stand ja das Drama rein dichterisch betrachtet in seinen Anfängen. Es hatte sich damit begnügt, bekannte Vorgänge der Götter- und Heroengeschichte vorzuführen. Wie aber, wenn es sich die Aufgabe stellte, das Leben, das man selber lebte, auf die Bühne zu bringen? Wie, wenn der reale Mensch mit seinen Leidenschaften zum Gegenstand der Darstellung, wenn das Drama mit einem Worte zum Charakterdrama wurde? Konnte die Musik dann auch noch mit? Konnte sie auch dort die Erhöhung des Dichterwortes sein, wenn sie mit der Erscheinung des tatsächlichen Lebens, das man jetzt vorführte, in Widerspruch stand? Und auf der andern Seite die Musik! Sie stand doch auch erst am Anfang ihrer Entwicklung. Das hatte man ja erfahren, indem sie mit jedem Tage reicher, bewegter, mannigfaltiger geworden war. War diese denn schon beendet? Waren ihre Möglichkeiten erschöpft? —

Auf beide Fragen ist mit Nein zu antworten. Und nun die Frage: Konnte bei der vorhandenen, naturgemäß gewordenen Form des Allkunstwerks, als das sich das griechische Drama des Äschylos und Sophokles darstellt, jene Weiterentwicklung von Dichtung und Musik sich vollziehen, ohne diese Form zu sprengen? Auch hierauf ist mit Nein zu antworten. Denn jene war nur möglich, war wenigstens jetzt nur möglich, wenn sich die Künste trennten. Die Griechen haben diese Trennung nicht vollzogen, sie haben an der ihnen überkommenen Form des Allkunstwerks festgehalten. Andererseits vermochten sie dem Trieb der Einzelkunst nach Entwicklung nicht zu widerstehen. Es mußte deshalb ein wechselseitiges Sichbekämpfen der einzelnen Künste entstehen, das jede künstlerische Harmonie zerstörte. So erklärt es sich, daß die griechische Kunst so schnell verfiel, nachdem sie nur so kurze Zeit auf der Höhe geweilt, daß man kaum den Höhepunkt feststellen kann. Bei der ungemein starken sinnlichen Macht der Ausdrucksmittel der Musik wird diese im Wettkampf der Künste immer siegreich bleiben. Es ist ein Pyrrhussieg, weil er nicht mit reinen Mitteln, weil er auf Kosten der Gesamtwirkung erfochten wird. Wohl verstanden, wir reden vom Allkunstwerk. Die Geschichte des griechischen Musikdramas ist wie ein Vorbild der Geschichte der späteren Oper. Die Bevorzugung der Dichtung auf Kosten

der Musik finden wir in der Komödie, die im Dialog die unbegleitete Rede dem Rezitativ oder Melodram vorzog. Das ist leicht erklärlich, da es dem Dichter natürlich darauf ankommen mußte, daß keine Witzpointe ungehört verhallte. Dann aber brachte die Komödie, man denke an Aristophanes, eine neue unbekannte Handlung, die die Aufmerksamkeit der Zuhörer erheischte, endlich bekannte Charaktere aus dem tatsächlichen Leben, bei denen es zu unnatürlich gewirkt hätte, wenn sie singend aufgetreten wären. Wir haben also hier ein ähnliches Verhältnis wie später bei der komischen Oper, die auch der Verständlichkeit wegen die Musik immer zurückdrängte.

Im allgemeinen aber war die Genußsucht des Volkes, seine mit dem Reichtum steigende Verweichlichung, die nach den Sinnen schmeichelnden Genüssen verlangte, der Bevorzugung der Musik auf Kosten der Dichtung günstig. Die Melodien werden immer beweglicher, nicht nur im Tempo, sondern auch in der Weite der Tonschritte. Der häufige Wechsel der Tonarten und Tongeschlechter, eine Vorliebe für die nervenfeinen Tonunterschiede des enharmonischen Klanggeschlechts, andererseits die Verstärkung der Instrumentation, die Aufhebung der Strophenform, an deren Stelle das mehr Überraschungen bietende durchkomponierte Lied tritt, endlich eine sinnfällige, dem plumpen Instinkt ja immer schmeichelnde Tonmalerei — das sind die wichtigsten Mittel, mit denen man die rein instrumentale Wirkung zu steigern versuchte.

Abgesehen von der Störung des fein abgewogenen Verhältnisses der Künste untereinander stellten sich nun zwei Wirkungen ein, die für die Folge von der größten Bedeutung waren. Mit der Bereicherung des musikalischen Ausdrucks war eine Vermehrung der Schwierigkeit seiner Ausführung naturgemäß verbunden. Zur Bewältigung dieser Aufgaben reichten die dem Volke entnommenen Liebhaberkräfte nicht mehr aus. Dazu bedurfte es des Berufsmusikers. Es ist aber nur natürlich, daß dieser bezahlte Berufskünstler nun auch danach strebte, sich möglichst hervorzutun. So erhielt die griechische Musik den Virtuosen, von dem sie bislang verschont geblieben war.

Auf der andern Seite verlor sie den Poietes, den Dichterkomponisten. Bisher war alle schöpferische Tätigkeit in einer Hand vereinigt gewesen: Dichter, Komponist und Inszenesetzer (der mimischen Chöre usw.) war eine einzige Person. Es ist nun klar, daß solche „vielfältigen" Genies, wie Richard Wagner, im Altertum genau so selten waren, wie heute. Wenn der Poietes im alten Sinn sich öfter gefunden hatte, so war das nur möglich gewesen, weil die

einzelnen Künste so einfach auftraten. Jetzt trat der Fall ein, daß des Dichters kompositorische Fähigkeiten nicht mehr ausreichten. Er mußte also einen Komponisten zu Hilfe nehmen. Mit diesem Augenblick war die ideale Einheit zwischen Wort und Ton dahin. Bald wurde, so ist ja der Lauf auch später bei der Oper immer gewesen, der Komponist die Hauptperson. Der Dichter schreibt für ihn einen Text.

Schon beim dritten der großen griechischen Tragiker, bei Euripides (480—407) haben wir diese Verhältnisse. Er ließ sich für die Komposition helfen, verlegte den Nachdruck nicht auf die Chöre, sondern auf die Bravourarien für die Solisten und gab mehr auf melodische Wirkung, als auf sinngemäße Deklamation. Beim wenig jüngeren Agathon (448—401) vollendet sich dann die Wandlung des dramma per musica zur Oper. Aus den satyrischen Komödiendichtern, vor allem aus Aristophanes, erfahren wir von dieser Entwicklung. Denn sie überschütten diese ganze Art mit bitterstem Spott. Man lese einmal des Aristophanes „Frösche", vor allem jene Szene in der Unterwelt, wo Äschylos und Sophokles vor dem Richterstuhle des Dionysos ihre Grundsätze entwickeln, und Euripides mit seinen alle rechte Deklamation zerstörenden Koloraturen wie ein Urbild Beckmessers verhöhnt wird.

Auch darin bietet die griechische Musikgeschichte ein Seitenstück zur spätern Entwicklung, daß der Zug zum Opernhaften sich nicht auf das Theater beschränkte, sondern auch die andern Musikzweige ergriff. Die Namen Melanippides, Phrynis, Philoxenos, Timotheos kennzeichnen diesen Abstieg in die Tiefe. Die religiöse Musik wurde mit hineingezogen. Aus ihr stammte ja der Dithyrambus, aus dem sich im Theater das Musikdrama entwickelt hatte. Nun wirkte das Theater zurück auf die Kirchenmusik, wo in die choralen Vorträge der Solist mit allen seinen Unarten sich eindrängte, und der Instrumentalist eine wichtige Person wurde. So ist es begreiflich, daß Sokrates wie Plato sich von dieser nervösen, weichlichen und äußerlichen Musik entrüstet abwendeten. Sie konnte wirklich nur den Charakter verderben. Aber die Sehnsucht nach der alten, ernsten, sittlichen Musik blieb ungestillt. Griechenland brachte keinen Reformator hervor. Mit dem politischen Verfall kam auch der geistige. Die Schlacht von Chäronea (338) bedeutete das Ende; mit ihr beginnt die letzte Periode der griechischen Musik, die Periode der Virtuosität und der nicht mehr produktiven Theorie.

Der Schauplatz der Entwicklung dieser sechsten Periode ist

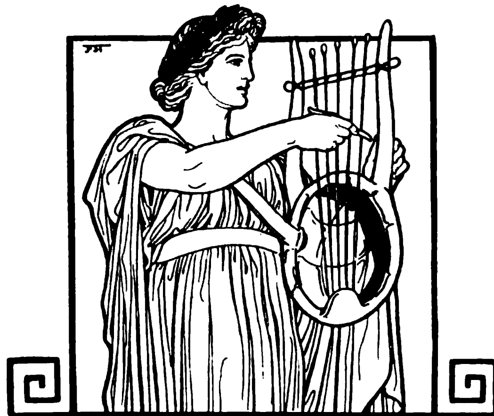
zunächst der Hof des neuen makedonischen Weltreichs. Man übernahm hier die griechische Kultur, da man keine eigene hatte. Und da man nicht die Kraft hatte innerlich Neues zu schaffen, so suchte man das Neue in äußerlichem Glanz. Wohl mahnte Kaphesias, man solle nicht im Großen das Schöne, sondern im Schönen das Große suchen. Aber Massenentfaltung in jeder Hinsicht war das Kennzeichen des ganzen Betriebs. Am ehesten hätte noch die Mehrstimmigkeit im Instrumentalspiel ohne Gesang zu einer Weiterentwicklung führen können. Aber den Griechen war offenbar diese Gabe nur in sehr beschränkter Weise verliehen. So verfiel man auf das Massenaufgebot. Das Instrument hatte jetzt vierzig Saiten, also das Zehnfache der ursprünglichen Zeit; die Wasserorgel, die jetzt aufkam, ist im Grunde die massige Gestalt der Blasinstrumente. Hatte früher ein Flötenbläser genügt, so stellte man jetzt Orchester von sechshundert Musikern zusammen. Jetzt war die Blüte des Virtuosenkults. Moschos wurde gefeiert, weil er den Ton besonders lang aushalten konnte. Man zahlte den Virtuosen Riesenhonorare, die die der Helden vom hohen C in unsern Tagen hinter sich zurücklassen.

Es ist natürlich, daß auch dieser Zeit ernstere Geister und gesundere Gemüter nicht fehlten. Manche Musikfunde bestätigen, daß auch jetzt noch abgelegenere Orte konservativer und damit in diesem Falle künstlerischer blieben. Aber im allgemeinen mußte sich diesen anders gearteten Männern bald die Überzeugung aufdrängen, daß es gegen diese Strömung kein Anschwimmen gab. So blieb ihnen nur ein Weg übrig, die wissenschaftliche Beschäftigung mit der alten Musik. Aristoxenos (geb. 350 zu Tarent), der bedeutendste dieser Theoretiker, läßt uns einen Einblick tun in die Gemütsverfassung dieser Bewunderer des alten Hellenentums. „Wir tun,“ so hebt sein Buch an, „dasselbe wie die Einwohner von Pästum; einst Hellenen, sind sie in Barbarei versunken, zu Tyrrhenern oder Römern geworden und haben ihre alte hellenische Sprache und Kultur aufgegeben. Bloß eines der alten hellenischen Feste feiern sie noch; da gedenken sie der angestammten Namen und Bräuche und jammernd und weinend gehen sie auseinander. Ebenso wollen auch wir jetzt, wo die Theater in Barbarei versunken sind, wo die Musik der großen Menge zur tiefsten Stufe herabgekommen ist, hier in unserem nur Wenige umfassenden Kreise der alten Musik gedenken, wie sie ehedem war.“ Es mußte bei theoretischen und geschichtlichen Studien bleiben; die Bestrebungen zu einer Wiederbelebung der alten Musik blieben fruchtlos. Aristoxenos

soll darüber so verbittert und traurig geworden sein, daß er nicht mehr lachen konnte. Er sah im Niedergang seiner geliebten Kunst das Ende der antiken Kultur überhaupt.

Dieses Ende kam für die Musik in Rom. Die Römer vermochten nur zu übernehmen; sie nahmen das, was sie vorfanden, Virtuosentum und Masseneffekte, und vergröberten es nach ihrer Art. Aber Rom übernahm nicht nur von Griechenland, es nahm, wo es etwas vorfand. So kam Asien nach Rom. Und wenn das Griechentum, selbst noch in seinem Verfall, die Musik als Kunst um der Kunst willen gepflegt hatte, — mit den Sängerinnen, Tänzerinnen und Spielerinnen des üppigen Orients kam eine Musik nach Rom, die dasselbe war, was ihre Trägerinnen: eine Dirne niederer Lüste.

Ein Hadrian und noch viel später Justinian versuchten Reformen. Sie mußten fruchtlos bleiben, weil ein Sumpfboden nicht plötzlich Gewächse hervorbringen kann, die die reine Luft der Höhen zum Gedeihen verlangen. Keine Wiederbelebung der alten, sondern die Schöpfung einer neuen Welt ist gekommen. In ihr, im Christentum erst, gelangte die Kunst der Musik zur vollen Entfaltung.



Zweiter Teil.



Das Mittelalter.



Die Musik in Dienst und Pflege der Kirche.

Allgemeines.

Wie wir aus der Schilderung der bisherigen Entwicklung der Musik wissen, ist diese seltsamerweise viel später, als Baukunst, Malerei und Dichtung zu einer selbständigen Kunst geworden. Die Völker Asiens haben gewaltige Bauwerke geschaffen und Dichtungen voll tiefgründiger Weisheit und hoher Anmut. Die Griechen zumal haben in Bau- und Bildwerken eine Schönheit erreicht, die noch heute wie eine Offenbarung wirkt. Sie haben in Homer, in ihren großen Dramatikern Dichter, die uns heute noch zu ergreifen, zu unterhalten, zu begeistern vermögen. Nun war ja wohl in der besten Zeit des Hellenentums die Musik mit dieser Dichtung aufs engste verbunden. Aber sie war im Grunde nichts, als ein technisches Ausdrucksmittel des Dichters mehr, der durch sie die eindringliche Kraft seiner Verse erhöhen wollte. Sobald aber die Musik aus dieser dienenden Stellung herausstrebte, selbständig wurde, verfiel sie, mußte sie verfallen, weil ihr jetzt jeglicher Gehalt fehlte. Denn sie hatte an die Stelle der weggelassenen Dichtung nichts neues gesetzt; so war sie eitel äußerliches Formenspiel und Tongeklimper.

Ich sagte, es sei seltsam, daß die Musik so spät erst zu einer echten Kunst geworden ist, denn nirgendwo läßt sich das *persönliche* Fühlen so rein und voll ausdrücken, wie in ihr. Aber gerade hier liegt auch die Erklärung für die Erscheinung. Das Gefühlsleben, das Innenleben war im Altertum überhaupt wenig ausgebildet. Wir brauchen nur an die Stellung der Frau und die Sklaverei zu denken, um das zu begreifen. Das Altertum hatte überdies, und damit hängt die geringe Entwicklung der Gemütswelt aufs engste zusammen, sein ganzes Augenmerk auf die Außenwelt gerichtet und vernachlässigte darüber die Innenwelt, das Seelenleben. Die Bedeutung, die die Mysterien gewannen, ist das beste Zeugnis dafür, daß der Antike in ihrer Blütezeit dieser Mangel wohl bewußt war. Zu seiner Überwindung ist sie nicht gekommen; denn eine gelegentliche, heimliche (Mysterien) Beschäftigung mit diesen Fragen konnte gegenüber der glänzenden,

öffentlichen Pflege der entgegengesetzten Weltanschauung nicht aufkommen.

Hier brachte erst das Christentum die Wandlung. Denn es lenkte den Blick durchaus von der Außenwelt ab und dem Seelenleben zu. Je mehr aber dieses Innenleben an Geltung gewann, um so schärfer mußte der Gegensatz zur antiken Kunst werden, die wie das antike Leben, nicht das Individuelle, sondern das Generelle, nicht den Charakter, sondern den Typus gesucht hatte. Das gilt nicht nur für die bildende Kunst, wo es auffällig ist, sondern auch für die Dichtung. Je mehr wir die Charaktere der alten Dichtung prüfen, um so mehr erkennen wir, daß sie Typen sind und nicht Einzelcharaktere und Individualitäten, wie sie etwa Shakespeare bietet.

Der Musik aber fehlt der Ausdruck des Typischen. Sie hat zwar dafür auch ein Ausdrucksmittel, das aber nur eine Seite ihres Wesens und sicher nicht die wertvollere bildet, nämlich den Rhythmus. Er gibt z. B. den Tänzen und Märschen typische Gestaltung. Aber der Rhythmus ist schon deshalb nicht das eigentlich Musikalische, weil er nichts ausschließlich Musikalisches ist. Die Poesie, die Mimik im Tanze besitzen ihn in gleichem Maße. Es ist sehr bezeichnend, daß die Musik erst dann zu einer höheren, selbständigen Entwicklung gelangte, als man den Rhythmus völlig überwunden hatte und die Empfindung fessellos in Tönen ausströmen ließ. Denn so erklärt schon der heilige Augustinus den iubilus, jene Notenmasse, die über den Text hinausschoß, vielleicht im Anfang nur, weil der jüngere Text kürzer war, als die ältere, übernommene Melodie. „Die Sänger," so lautet des Kirchenvaters Erklärung, „vom Texte der Lieder allmählich zu heiliger Freude begeistert, werden bald von heiligen Gefühlen so überfüllt, daß sie durch Worte gar nicht auszudrücken vermögen, was in ihrem Innern vorgeht; sie lassen deshalb das Wort beiseite und strömen ihre Gefühle in eine Jubilation aus. Die Jubilation ist nämlich ein Gesang, der den Aufschwung desjenigen Herzens offenbart, welches durch Worte seinen Gefühlen keinen Ausdruck zu geben vermag."

Das ist also dieselbe Fülle inneren Gefühls, das nach stimmlichem Ausdruck in schmerzvollem Aufschrei, lustigem Jauchzen oder seligem Jubilieren verlangt, in der wir den Ursprung aller Musik überhaupt sehen müssen. Die asiatische Welt hatte die Musik zu Aufgaben gezwungen, die nie Herzenssache des Ausführenden sein konnten. Die Musik hatte hier den Zweck sinnlicher Erregung; sie hätte aber höchstens als Ausdruck einer solchen künstlerisch werden können. Oder

die Musik war tiftelnder Spekulation verfallen und in wissenschaftliche Systeme gebracht worden, die sich günstigenfalls, z. B. bei der Akustik, mit dem Ausdrucksmaterial der Musik befaßten. Die Antike benutzte die Musik als Deklamationsmittel oder in ihrem Verfall zur Bekundung akrobatenhafter Virtuosität. Erst das Christentum lenkte die Musik in jene Bahn, auf der sie sich entwickeln, auf der sie zu einer Kunst werden konnte. Der Ausdruck des innersten Gefühlslebens, für das Worte nicht ausreichten, wurde ihr eigenstes, nur ihr gehöriges Gebiet.

Zweierlei ist nun allerdings gleich hier zu bemerken, weil es für die Entwicklung der Musik von der höchsten Bedeutung wurde.

Die Stärkung des seelischen Lebens, die Geltendmachung des persönlichen Empfindens, die Befreiung der Individualität vom Typus, erreichte das Christentum zunächst nur durch eine Einseitigkeit. Diese lag in der Verachtung der körperlichen Welt, in der völligen Abkehr von der Außenwelt. Gegenüber der Einseitigkeit der Antike, die nur die Schönheit der körperlichen Welt gepflegt hatte, entwickelte das Mittelalter die Einseitigkeit einer ausschließlichen Kultur der Seele und ihrer Beziehungen zu einem höheren Jenseits. Es ist klar, daß die Aufgabe des Menschen, da er aus Körper und Seele besteht, in der Verbindung, in der höheren Einheit dieser beiden Weltanschauungen liegt. Wir werden später sehen, wie mit der Renaissance das Problem dieser Verbindung für jeden Einzelnen entsteht, wie damit erst Rechte und Pflichten der Persönlichkeit voll erkannt werden.

Aber die Befreiung des Seelenlebens, die das Christentum brachte, war oder blieb nicht lange Subjektivismus seelischen Fühlens. Mit der kirchlichen Ausgestaltung der neuen Lehre erhält das Seelenleben bald wieder einen allgemeinen, die Individualität einschränkenden Charakter. Der Mystizismus versuchte allerdings auch im Mittelalter immer wieder ein solch rein persönliches Einzelverhältnis zu Gott zu schaffen; er ist aber niemals zu einer herrschenden Stellung innerhalb der Kirche gekommen. Vielmehr nannte sich diese mit besonderer Betonung der Umfassung der Gesamtheit katholisch, d. i. allgemein, und in ihr erreichte die typische und generelle Gestaltung des Seelenlebens den Höhepunkt. War man im Altertum erst Staatsbürger und dann Mensch gewesen, so jetzt erst Mitglied der Kirche und dann Mensch. Der Unterdrückung der Individualität in der Kirche entsprach auch die im staatlichen Leben. Man kam allerdings kaum bis zum Begriff des Staates, sondern begnügte sich mit den

kleineren Gemeinschaften des Standes (Rittertum), der Gemeinde und der Gilde. Der Einzelne ist auch im Mittelalter nichts, sondern er erlangt seine Geltung nur als Mitglied einer Gemeinschaft.

In der Musik findet diese steigende Entwicklung einen vorzüglichen Ausdruck. Zu Anfang haben wir — man vergleiche das Einzelne weiter unten — im Gesang der Gemeinde die Gefühlsergüsse Einzelner als vollberechtigte Kundgebung. Nachher wird ein offizieller Choral festgelegt, von dem nicht abgewichen werden soll. Aber der Höhepunkt der Entwicklung offenbart sich darin, daß aus dem einstimmigen Choral sich die kontrapunktische Polyphonie (Vielstimmigkeit) entwickelt. Eine Einzelstimme vermag jeder Eingebung, jeder Stimmung zu folgen, vermag auch innerhalb der vorgeschriebenen Notenfolge der persönlichen Empfindung durch die Art des rhythmischen und dynamischen Vortrags Ausdruck zu leihen. Das Wesen der kontrapunktischen Vielstimmigkeit aber beruht darin, daß keine Stimme vorherrscht, daß aber auch keine der Einzelstimmen an sich bereits ein künstlerisches Gebilde ist, sondern daß dieses erst durch das Zusammengehen der Stimmen entsteht. Also anders, als unsere volkstümliche Vierstimmigkeit, wo die Oberstimme die Melodie singt, die andern drei diese begleiten. Im kontrapunktischen Chor hat die Melodie keine selbständige Bedeutung, sondern ist nur eine Linie, um die die andern Stimmen ihr Arabeskenwerk schlingen. In diesem beruht die Kunst, nicht in jener. So ist die kontrapunktische Polyphonie nach Form und Inhalt durchaus katholische Kirchenmusik. Ihr fehlt die körperliche Sinnlichkeit, sie ist eine durchaus geistige und seelische Kunst; aber nicht Geist und Seele eines Einzelnen, sondern der Gesamtheit.

Für das Mittelalter selbst bedeuteten diese Einseitigkeiten eher einen Gewinn. Es wäre nicht möglich gewesen, gegen die glänzende altheidnische Kultur aufzukommen, wenn man nicht alle Kräfte auf ein völlig neues Gebiet vereinigt hätte, auf dem jeder Vergleich mit der Vergangenheit ausgeschlossen war. Andererseits konnten die neu in die Weltgeschichte tretenden Völker, die bislang Barbaren gescholten worden waren, nicht gleichzeitig für eine körperliche und geistige Kultur gewonnen werden. — Aber auch die ausschließlich kirchliche Form, die das geistige Leben zunächst annahm, erschien keineswegs als Hemmung. Denn die Kirche war und blieb auf Jahrhunderte hinaus die einzige Form der Religion. Es fielen in dieser Zeit also auch die Begriffe kirchliche und religiöse Kunst noch völlig zusammen. Religiös im tiefsten Sinne ist aber schließlich jede Kunst.

Ihre hehrste Aufgabe war und ist immer, die Beziehungen — und das ist doch die Bedeutung des Wortes religio — aufzudecken oder zu vertiefen zwischen Außen- und Innenwelt des Menschen, zwischen diesem und der Sehnsucht nach jenem Höheren, Allumfassenden, das wir Gott nennen und als Gott fühlen und glauben.

Solange man in der Kirche die einzige Möglichkeit sah, Gott zu dienen, religiös zu sein, umfaßte die Kirche das ganze Leben. Solange gab es auch keine besondere kirchliche Kunst. Die Kirche hat einfach die Kunst ihrer Zeit; einen besonderen Kirchenstil gibt es nicht. Michelangelos herrliches Wort über die Malerei hatte für alle Künste Geltung: „Die echte Malerei ist edel und fromm durch den Geist, in dem sie arbeitet; denn nichts erhebt die Seele des Einsichtigen mehr und zieht sie mehr zur Frömmigkeit, als die Mühe, etwas Vollendetes zu schaffen. Gott aber ist die Vollendung und wer dieser nachstrebt, strebt dem Göttlichen nach.“

Da sich die Kirche in dieser Zeit als einzige Heimat des Gottgedankens fühlte, verlangte sie von der Kunst nicht eine besondere Art, sondern einfach, daß sie ihr ihr Bestes gebe. Und so sehen wir, daß die Kirche, trotzdem sie den gregorianischen Choral als ihren eigensten Gesang bezeichnet, keineswegs auf dieser Form als der allein richtigen beharrt. Wir sehen im Gegenteil innerhalb der Kirchenmauern die ganze musikalische Entwicklung vor sich gehn, von der Einstimmigkeit des Chorals bis zu den kunstvollsten Gebilden einer verwickelten Polyphonie. Für das ganze Mittelalter gelten die Sätze: Die Kirche hatte die Musik in ihren Gottesdienst aufgenommen. Die Musik schuf mit allen Mitteln, die sie aufgefunden, für die Kirche. Das Kunstideal der Kirche deckte sich völlig mit dem der Zeit und der schaffenden Künstler.

Daß das dann mit einem Male anders geworden ist, liegt nicht daran, daß die Musik eine andere Entwicklung genommen hat, obwohl das oft als Grund angeführt wird. Die kontrapunktische Musik mit ihrer mathematisch scharfen Rhythmik, ihrer völligen Fremdheit dem Textwort gegenüber ist vom innern Wesen des Chorals viel weiter entfernt, als ein harmonisierter mehrstimmiger Satz. Denn dieser gewährt dadurch, daß eine Stimme führt, die Möglichkeit jeder Wendung des Textes bis ins kleinste zu folgen. Darum ist der harmonisierte Gesang auch viel besser, als die polyphone Kontrapunktik imstande, den liturgischen Textvorschriften zu genügen. Man braucht ja nur daran zu denken, daß die Florentiner für ihr dramma per

musica den harmonisierten Einzelgesang der Deutlichkeit des Textes wegen wählten. Auch die sogenannte Weltlichkeit der modernen Musik war kein stichhaltiger Grund. Es wäre geradezu barbarisch, dem „Requiem“ Mozarts, der „Missa solemnis“ Beethovens gegenüber zu behaupten, daß der Ausdruck innigster Frömmigkeit und höchster Erhabenheit der harmonisch-chromatischen Musik weniger zu Gebote stände, als der polyphon-kontrapunktischen.

Ich lege den Nachdruck auf dieses „vielstimmig“. Denn daß der Choral eine ganz besondere Stellung einnimmt, mit dem katholischen Gottesdienst geradezu verwachsen, und daß er in seiner Art etwas unübertrefflich Vollendetes ist, soll gar nicht bestritten werden. Aber dem Wesen dieses Chorals ist die kontrapunktische Polyphonie auch dann durchaus fremd, wenn die Melodie, auf die und um die sie gebaut ist, eine Choralweise ist. Muß doch diese rhythmisch ganz und gar verändert werden, um einen „Tenor“ abzugeben.

Es waren also durchaus außerhalb der Musik liegende Gründe, wenn die Kirche mit einem Male die weitere Musikentwicklung von sich ausschloß. Der wahre Grund war der, daß die Kirche aufgehört hatte, die einzige beherrschende Macht der Welt zu sein; ja daß sogar ein Gegensatz zwischen Welt und Kirche entstand. Auf die Reformation war die Renaissance gefolgt. Die erstere hatte die Trennung innerhalb der Christenheit gebracht. Man mußte jetzt im Gegensatz zur losgetrennten Kirche die charakteristischen Merkmale festlegen. Das tridentinische Konzil (1545—1563) schuf die naiv-katholische Kirche des Mittelalters in die bewußt römisch-katholische der Neuzeit um. Das mußte natürlich auch auf die Künste in der Kirche wirken. Die Musik wurde besonders stark davon betroffen. Der Choral erfuhr eine vereinfachende Reform, die liturgischen Forderungen wurden so scharf betont, daß man eine Zeitlang daran dachte, alle mehrstimmige Musik aus der Kirche zu verbannen. Palestrina rettete sie, indem er durch die Tat den Beweis lieferte, daß eine würdige Kirchenmusik auch in polyphonem Gewande möglich sei. Der Sieg war so vollkommen, daß der Papst verordnete, daß in der Zukunft nur die Musik des Palestrinastils für die päpstliche Kapelle in Anwendung kommen sollte.

Das Gebot scheint deutlich für alle Zeit und ist doch nur der Ausgangspunkt der Unklarheit über die ästhetischen Grundsätze der katholischen Kirchenmusik. Denn diese päpstliche Verordnung sah nicht voraus, daß eine ganz neuartige Musik aufkommen würde, sah nicht,

daß Palestrina der Endpunkt, die Krönung einer abgelaufenen Entwicklungsperiode war, nicht aber der Anfang einer neuen. Diese Unklarheit durch einen bindenden Ausspruch zu beseitigen, hat die katholische Kirche in der Folgezeit nie für nötig gehalten. Sie hat einerseits in der sixtinischen Kapelle, der Musteranstalt für Kirchenmusik, die palestrinenische Überlieferung immer gewahrt, andererseits dem Eindringen der neuen Musik nirgendwo in einer Art gewehrt, die einem wirklichen Verbot gleichgekommen wäre. Die moralische Unterstützung, die der deutsche Cäcilienverein von der geistlichen Obrigkeit zumeist erfuhr, erhält eine seltsame Beleuchtung, wenn man die Kirchenmusik in den katholischen romanischen Ländern hört. In Deutschland ist man wohl auch hier nur so streng, weil wir die scharfen religiösen Gegensätze haben. Das eine ist sicher: Hätte die Kirche seit der Reformation nicht ihre Stellung der Kunst gegenüber geändert, so hätte wohl nie ein Zweifel entstehen können. Das Wort des Psalmisten: „Singt dem Herrn ein neues Lied" wäre immer dahin verstanden worden, daß jede Zeit Gott mit den ihr naturgemäßen Mitteln lobsingen solle. Aber diese einfache Lösung war nicht mehr so leicht, seitdem der Gegensatz, der durch die Welt geht, nicht mehr religiös und nicht religiös, sondern kirchlich und weltlich hieß. Seither gibt es eine Kirchenmusikfrage. Seither hat die Bedeutung der katholischen Kirche für die Musikentwicklung fast ganz aufgehört, während die evangelische Kirche einem Johann Sebastian Bach wenigstens die Wirkungsstätte geboten hat. Mehr nicht; denn für ihre eigentlich kirchlichen Bedürfnisse nahm die evangelische Kirche die Kunstmusik niemals in starkem Maße in Anspruch. Und so bedeutsam auch der evangelische Geist für die Musik eines Bach und Händel wurde, die protestantische Kirche hatte für ihre Entwicklung keine Bedeutung. Die Musik ist seit der Renaissance eine weltliche Kunst geworden. Während im Mittelalter oft genug Choralweisen zum Trinkgelage ertönten, hat in der Neuzeit die katholische Kirchenmusik allzulang und vielfach jetzt noch das Gepräge der Opernmusik getragen. Ob hier noch ein Wandel eintritt? Nicht so, daß man einfach die Entwicklung einiger Jahrhunderte ausstreicht und künstlich archaisiert, sondern indem man die neuen Formen mit dem eigenen Geiste erfüllt? — Es fehlt nicht an Zeichen dafür, aber sie sind sehr bescheiden. Wir werden davon im VI. Buch zu sprechen haben. —



Viertes Buch.

Die Periode der Einstimmigkeit.

Erstes Kapitel.

Der kirchliche Gesang.

1. Die Anfänge der christlichen Kirchenmusik bis zu Ambrosius.

„Die Lehre vom Kunsthaß der ersten Christen ist die erste und schlimmste Fabel, welche die moderne Kritik aus der Geschichte der christlichen Kunst zu entfernen hatte.“ So beginnt Franz Xaver Kraus in seiner „Geschichte der christlichen Kunst“ die Darlegungen über die altchristliche Kunst. Er meint damit die bildende Kunst, gegen die ja auch noch später manche gewichtige Stimme in der christlichen Kirche laut wurde. Nur ganz vereinzelt dagegen sind Aussprüche gegen die Aufnahme der Musik durch das Christentum. Das ist auch leicht erklärlich. Einmal aus jener allgemeinen Stimmung der neuen Weltanschauung, die zwar die körperlichen Erscheinungsformen verachtete, aber gegen eine so immaterielle Kunst, wie die Musik es ist, nichts einzuwenden hatte. Dann aber konnte man gegen die bildende Kunst die Bibel, wenigstens das alte Testament, zum Zeugen anrufen, während umgekehrt die heilige Schrift geradezu zur Pflege des Gesangs aufzurufen schien. Und nicht nur das alte Testament, sondern auch die Bücher des neuen Bundes.

In ahnender Erkenntnis der großen Dinge, die Gott an ihr

getan, lobpreiset Marias Seele den Herrn und ihr Geist freuet sich Gottes in einem jubelnden Gesange, noch bevor der Heiland geboren ist. Seine Geburt aber verkünden Engel mit Gesang den Menschen, die eines guten Willens sind. Und auch am Ende von Christi Wandeln auf Erden steht ein Gesang. Nach der Einsetzung des heiligen Abendmahles stimmten der Herr und seine Jünger den Lobgesang an; dann gingen sie hinaus an den Ölberg. (Math. 26, 30.)

Es ist also leicht erklärlich, daß die Apostel in ihren Sendschreiben die jungen Christen ermahnten, wenn sie fröhlich seien, Psalmen zu singen (Jak. 5,13) und dem Herrn zu singen und zu spielen (Paulus an die Kolosser und Epheser). Diese Gesänge bestanden natürlich aus den Psalmen oder jenen Lobgesängen des alten Bundes, in denen Moses, Hannah, Habakuk, Jonas, die Jünglinge im Feuerofen den Jubel ihres gottfreudigen Herzens hinausgesungen hatten. Die ersten Judenchristen hielten sich ja überhaupt äußerlich noch an die überlieferten Formen des Tempeldienstes. So haben sie mit den alten Texten sicher auch die alten Melodien übernommen.

Neue Elemente, überhaupt eine größere Freiheit kamen mit der Verbreitung des Christentums bei den Heiden hinzu. Denn es leuchtet ja sofort ein, daß die Gesänge des alten Bundes für den neuen nicht mehr ausreichten. Man hatte Gott für neue, für unendlich größere Wohltaten zu danken. Wie hätten für die neuen Empfindungen die alten Worte ausreichen sollen! Man mag ja zunächst zu den überlieferten Weisen neue Texte gedichtet haben. Sicher haben sich aber die Weisen nicht lange auf die vom Judentum überkommenen beschränkt. Denn abgesehen davon, daß diese den Heidenchristen erst hätten beigebracht werden müssen, hatte das Judentum in dieser Zeit so viel von den umliegenden Völkern angenommen, daß sich sein Gesang sicher nicht wesentlich von den ernsteren Weisen des Hellenentums unterschied. Man überschätzt wohl überhaupt, wie das auch Fr. X. Kraus in seiner „Geschichte der christlichen Kunst“ hervorhebt, die Bedeutung des Judentums für die junge christliche Welt, und man unterschätzt den Bildungsstand der aus dem Heidentum der jungen Kirche zuströmenden Elemente. Denn, selbst wenn wirklich ein großer Bruchteil dieser aus Sklaven bestand, auch die Sklaven waren nicht teilnahmslos gewesen gegenüber der antiken Kunstkultur, oft genug waren sie ihrer sogar in hohem Maße teilhaftig. So ist es sicher, daß auf allerlei Wegen ebensogut altheidnische Melodien in die junge Kirche kamen, wie althebräische. Selbstverständlich die ernsteren Melo-

dien des Altertums. Wir erinnern uns, daß noch ein Hadrian für deren Wiedererweckung tätig war.

Die junge Kirche tat auch nichts, um diesen Weisen den Eingang zu wehren. Sie hatte auch keinen Grund dazu, da es ja hauptsächlich auf die Texte ankam. Ja, die Kirche öffnete sogar diesen heidnischen Melodien und auch der subjektiven Erfindung die Türe. Denn schon bei Paulus stehn (Kol. 3, 16 und Eph. 5, 19) in seinen Ermahnungen zum geistlichen Gesang neben den Psalmen *ὕμνοι* und *ᾠδαὶ πνευματικαί*, Hymnen und Geistesgesänge. Mögen die ersteren vielleicht jene überlieferten Lobgesänge gewesen sein, die letzteren waren sicher von der Begeisterung des feierlichen Augenblicks eingegebene Gesänge. Tertullian belegt in seiner Apologetik, daß diese persönlichen subjektiven Gefühlsergüsse noch zu seiner Zeit im Gottesdienste eine wichtige Rolle spielten. „Wenn das Wasser zum Händewaschen gereicht und Licht gebracht worden ist, so," schreibt er, „wird ein jeder aufgefordert, nach seinem Können mit Worten der heiligen Schrift oder solchen eigener Erfindung Gott lobzusingen."

Diese Erscheinung ist von der größten Bedeutung geworden. Sie hat am meisten zur Mehrung des Schatzes kirchlicher Musik beigetragen, sie hat ferner diese Musik von einer starren Tradition befreit. Denn es ist klar, daß in der Regel nur die gebildeten Elemente fähig waren, ihrem Gott ein eigenes Lied zu singen. Nun ist es selbstverständlich, daß der mit griechischer Bildung erfüllte Abendländer nicht an jüdisch-orientalische Vorbilder sich hielt. Ferner aber war hier der Punkt, wo sich der persönlichen Begabung ein Betätigungsfeld erschloß. Endlich aber ist es nach aller Erfahrung sicher, daß die Begeisterung des Herzens sich bei einer solchen Improvisation weniger im Wort an sich, als im Vortrag, in der Melodie ausdrückte. Wir sehen hier einen ersten Weg, der vom antiken Gesangsgrundsatz wegführt. Denn gerade bei solchen Eingebungen des Augenblicks war der Gesang sicher mehr oder anderes, als eine möglichst scharfe Herausarbeitung des sprachlichen Rhythmus, zumal die Texte gerade in diesen Fällen sicher zumeist Prosa waren. Hier ist wohl der Ausgangspunkt für jenen iubilus, jenes wortlose Jauchzen der gottfreudigen Seele, von dem Augustinus spricht.

Dieser Duldsamkeit widerspricht es nicht, wenn die junge Kirche die Instrumente aus ihrem Gottesdienst verbannte. „Wir gebrauchen," sagt Clemens von Alexandrien, „ein einziges Instrument: das Wort des Friedens, mit dem wir Gott verehren, nicht aber das alte Psal-

terium, die Pauken, Trompeten und Flöten." Denn die Instrumentalmusik war wegen der Verbindung und Gelegenheit, in der sie auftrat, ja auch dem heidnischen Altertum nicht bloß als Kunstverfall, sondern auch als Gefahr für die Sittlichkeit erschienen. Wie hätte da das Christentum sie in seinem heiligen Gottesdienst dulden sollen. Aber auch diese Ablehnung der Instrumentalmusik war keine grundsätzliche. Der oben genannte Clemens gibt bereits den Gebrauch der Instrumente außerhalb der Kirche, etwa beim Gastmahl zu.

So gewiß nun die christliche Musik zu Anfang ein sehr einfacher Volksgesang war und man schon aus Klugheit es vermied die Aufmerksamkeit der heidnischen Verfolger zu erregen, so wuchs sie doch schnell mit der aufblühenden Kirche zu einer Übung erheischenden Kunst. Zum Wechselgesang, wobei ein Vorsänger anstimmte und die Gemeinde einfiel, oder wo jener vorsang und die Gemeinde wiederholte, muß man schon früh gekommen sein. Die Überlieferung schreibt ihn bereits dem syrischen Bischof und Märtyrer Ignatius († 116) zu. Er habe in Verzückung den Himmel offen und droben die Heerscharen der Engel in zwei großen Chören das Lob des Ewigen preisen sehen. Die Legende ist schön, aber das Vorbild für den Wechselgesang lag nahe genug auf der Erde. Der jüdische Tempeldienst, wie der griechische Kultus, kannten ihn. Für Kleinasien lagen beide nahe, und so erklärt es sich auch, daß die Musik hier die ersten Fortschritte machte. Es ist ja auch das kleinasiatische Bithynien, aus dem der jüngere Plinius an Trajan über die Christen berichtet, „daß sie an gewissen Tagen vor Sonnenaufgang zusammenkommen und Christo, gleich wie einem Gotte, einen Wechselgesang singen." Mit der wachsenden Schwierigkeit der Aufgaben bedurfte man jetzt auch immer mehr kunstgeübter Sänger. Und wirklich richtete bereits Papst Silvester im Anfang des vierten Jahrhunderts die erste Singschule zu Rom ein, und schon das Konzil von Laodicea im Jahr 367 verordnete: „es solle kein anderer in der Kirche singen, als die dazu verordneten Sänger von ihrer Tribüne."

So war aus dem Volksgesang schnell ein Kunstgesang geworden, indem die zur Herrschaft emporgestiegene Kirche darin ein wirksames Mittel erkannte, ihren Gottesdienst zu verherrlichen. Und nun, wo man das Heidentum nicht mehr zu fürchten hatte, übernahm man gern aus ihm, was man für seine Zwecke brauchen konnte. So verwendete der Bischof Basilius der Große von Cäsarea († 379) unverschleiert das antike Vorbild. Er ließ die Psalmen durch kunst-

geübte Sänger (*ψαλται*) in der Art der Epinikien Pindars vorsingen; die Gemeinde fiel dann beim Schlußvers unter Begleitung von Kitharen ein.

Auch die ersten Christen blieben eben Menschen und waren zugänglich der Schönheit der Erde. Ringsum lockte die heidnische Welt mit den Genüssen einer raffinierten Kunst. Die Kirche hat zu allen Zeiten die Klugheit bewährt, das in ihren Augen Böse im Schönen dadurch zu bekämpfen, daß sie die Formen übernahm und mit eigenem Geiste erfüllte. Die Ausnutzung altgermanischer Volksfeste in christlichem Geiste, die Gründung des Oratoriums als Gegenstück zur Oper, das Jesuitentheater, die Pflege aller möglichen Unterhaltungskünste im heutigen Vereinsleben, — es ist immer wieder dieselbe Methode. Und sollte man gerade in den ersten Zeiten davon nicht Gebrauch gemacht haben? Wie kam es denn, daß man sofort die Basilika aus dem antiken Wohnhaus entwickelte, daß man ohne Bedenken den widdertragenden Hermes als „guten Hirten", Orpheus als Symbol Christi übernahm? Und verwertete man nicht alsbald die antiken Dichter bei der Erziehung der Jugend? Und dichteten nicht die christlichen Dichter unbedenklich ihre Hymnen zum Preise Gottes und der Heiligen in den Versmaßen, in denen Alkaios, Sappho, Archilochos ihre Lieder vom Herzen betörenden Eros, dem Blut entflammenden Bacchos gesungen hatten?

Sollte man einzig vor der Musik Halt gemacht haben? Gerade vor der Musik, die ungefährlicher war, als alles andere, weil sich ihren Weisen so einfach Worte voll christlichen Geistes unterlegen ließen? Sicher nicht. Richard von Kralik hat in seiner „altgriechischen Musik" viele Beispiele angeführt, wie sich altheidnische Dichtungen Choralweisen zwanglos unterlegen lassen. Wie man die Musik geradezu als Werbemittel ausnutzte, zeigt der Streit der Arianer und Orthodoxen in Byzanz. Kaiser Theodosius hatte den durch das nicäische Konzil (325) verurteilten Arianern nur noch etliche bescheidene Kirchen in den Vorstädten gelassen. Da sammelten sich die Arianer in den Nächten vom Samstag zu Sonntag auf den größten Plätzen der Stadt und ließen hier in Wechselchören ihre Gesänge ertönen. Diese übten eine so starke Anziehungskraft aus, daß Chrysostomus kein besseres Gegenmittel wußte, als nun auf orthodoxer Seite durch Gesang und Prozessionen es jenen zuvorzutun. Wenn man dabei den Glanz der Prozessionen dadurch erhöhte, daß man den Teilnehmern brennende Kerzen gab und Kreuze vorantrug, deren Silber-

glanz durch die Nacht funkelte, hatte man auch dafür Vorbilder in altgriechischen Opfergebräuchen. —

So hatte die junge Kunst des Kirchengesangs schnell eine reiche und vielseitige Ausbildung erfahren. Allerdings hauptsächlich im Orient. Je mehr nun der Schwerpunkt der neuen Kirche nach dem Abendland verlegt wurde, um so wichtiger war es, daß auch dort der Kirchengesang dieselbe Ausbildung erfuhr. In dieser Verpflanzung der orientalischen Erzeugnisse nach Italien scheint das eine Verdienst des Mannes zu liegen, dessen Name am Beginn der eigentlichen Geschichte der Kirchenmusik steht. Ambrosius (etwa 340—397), der Heilige, Sprößling eines vornehmen Geschlechts, selber im vollen Besitz der antiken Bildung, ein glänzender Redner, vorzüglicher Staatsmann und begeisterter Kunstfreund, ließ sich als Bischof den Kultus der Kirche eine besondere Sorge sein. Es läßt sich im einzelnen nicht feststellen, was von den zahlreichen „ambrosianischen" Hymnen, Melodien und rituellen Verordnungen wirklich auf ihn selbst zurückgeht. Römischer Choral und Ritus haben bald darauf den ambrosianischen fast überall verdrängt. Aber daß man so viel und vielerlei an seinen Namen knüpfte, zeugt für die Bedeutung seiner Leistung. Unter den noch heute gebräuchlichen Hymnen werden ihm zugeschrieben: Aeterne rerum conditor; Deus creator omnium; Veni redemptor gentium; Splendor paternae gloriae; O lux beata trinitas. Sehr zweifelhaft ist dagegen, ob das Te Deum laudamus wirklich auf ihn zurückgeht.

Daß er ein begeisterter Freund der Musik war, geht aus manchen Stellen seiner Werke hervor. „Was ist schöner, als ein Psalm?" frägt er an einer Stelle. „Er ist das Lob Gottes und ein recht wohlklingendes Glaubensbekenntnis der Christen. Der Apostel befiehlt zwar, daß die Frauen in der Kirche schweigen sollen, aber die Psalmen singen sie sehr gut. Zum Psalmensingen ist jedes Alter, jedes Geschlecht geschickt. Was hat man nicht für Arbeit in der Kirche, um das Volk zum Schweigen zu bringen, wenn bloß vorgelesen wird? Sobald aber der Psalm ertönt, wird gleich alles still."

Die scharfe Hervorhebung, daß jedes Alter und jedes Geschlecht zum Psalmensingen geeignet sei, zeigt daß Ambrosius ein Volks-, ein Gemeindegesang vorschwebte. Wir wissen, daß diese Richtung später nicht zum Siege gekommen ist. Bei dieser Art einer für das Volk faßbaren Musik mußte man darauf bedacht sein, an das bereits Bekannte anzuknüpfen. Sicher hat gerade dieser ältere Hymnengesang eine große Ähnlichkeit mit dem antiken gehabt. Die Vorbilder

hatte man ja, da nach vielfachen Zeugnissen die Lieder der klassischen Lyriker bis ins fünfte Jahrhundert gesungen wurden. Da nun überdies noch viel später dem ambrosianischen Gesang nachgesagt wird, er sei metrisch gewesen, so zeugt auch das für eine starke Ähnlichkeit mit der antiken Musik. Man kann noch die Benennung der „Töne“ mit griechischen Zahlen als ein Zeugnis anführen. Auf die musiktheoretischen Feststellungen, die dem Mailänder Bischof zugeschrieben werden, kommen wir später im Zusammenhang zu sprechen.

Für die starke Wirkungskraft dieser Musik haben wir das Zeugnis des heiligen Augustinus in seinen „Bekenntnissen“. „Wie weinte ich unter deinen Hymnen und Gesängen, o mein Gott, als ich durch die Stimme deiner lieblich singenden Gemeinde kräftig bewegt wurde. Diese Stimmen flossen mir in meine Ohren und deine Wahrheit wurde mir ins Herz gegossen. Da entbrannte inwendig das Gefühl der Andacht und die Tränen liefen herab. Und mir war so wohl dabei.“

2. Der gregorianische Choral und seine Verbreitung.

Karl der Große ließ um der Einheitlichkeit des kirchlichen Gesanges willen, die ambrosianischen Ritualbücher verbrennen. Zahlreiche Zeugnisse bestätigen, daß die Mailänder Kirche noch lange nicht nur ihren besonderen Ritus, sondern auch einen eigenen Gesang besessen habe. Noch aus dem 14. und 15. Jahrhundert haben wir Berichte von Musikern, wonach die gregorianischen und ambrosianischen Singweisen grundverschieden gewesen seien (Rudolf von Rivo), und die Anhänger der beiden als schroffe Gegner galten (Franchinus Gafor).

Es geht also unmöglich an, den gregorianischen Choral, wie jetzt immer häufiger geschieht, einfach als Fortsetzung des ambrosianischen aufzufassen. Da der letztere völlig verschwunden ist, sind wir nicht in der Lage, aus den Denkmälern selber die Unterschiede im einzelnen festzustellen; wohl aber können wir auf die Verschiedenheiten im Gesamtcharakter aus der allgemeinen Entwicklung schließen.

Als Grundursache aller Verschiedenheit wird man erkennen, daß Ambrosius an einen Volksgesang dachte, während der gregorianische Choral ein durchaus über allem Volkstümlichem stehender Kirchengesang war, aufs innigste verbunden mit dem ganzen Ritus des Gottesdienstes, wie dieser ausschließlich auszuführen vom

Priester oder besonders dazu geweihten und bestimmten Personen. Zwar hatte schon das Konzil von Laodicea (367) verordnet, daß „außer den canonischen Sängern, welche die Stufen betreten und aus dem Lektionsbuche vortragen, niemand in der Kirche singen solle". Aber wir haben ja oben gehört, wie Ambrosius sogar die Frauen am Kirchengesang beteiligt wissen wollte. Aller Volksgesang muß etwas örtlich, wenigstens national Beschränktes haben; er muß ferner so geartet sein, daß er leicht im Gedächtnis haften bleibt und für seine Ausführung keiner besonderen musikalischen Vorkenntnisse bedarf. Daraus erklärt es sich, daß der ambrosianische Choral Hymnen bevorzugte, die, wie auch Guido von Arezzo bezeugt, metrisch gesungen wurden, „als wenn die Füße der Verse skandiert werden".

Für den gregorianischen Choral wirkt es wie ein Symptom, daß er von Rom seinen Ausgang nahm, daß er nach jenem Manne den Namen erhielt, durch den zuerst die Idee des universalen Papsttums eine kraftvolle Vertretung erhielt. Wie das Priestertum und der Gottesdienst dieser Kirche einheitlich und ohne Berücksichtigung nationaler Eigentümlichkeiten gestaltet wurde, so auch der Gesang. Was sich in Italien als erste Forderung aufdrängte, war möglichst schroffe Absonderung von allem Heidnischen. Gerade im 5. und 6. Jahrhundert lebte viel Heidnisches von neuem auf, und es ist leicht möglich, daß die ambrosianischen Hymnen mit ihren antiken Metren und der antiken Rhythmisierung der Melodie als Anklänge oder Zugeständnisse an eine Welt wirkten, von der es mit aller Kraft loszukommen galt. Der wesentlichste Unterschied des neuen Gesanges vom alten beruhte denn auch in der Aufhebung jenes ausgesprochen rhythmischen Charakters. Es kann dabei dahingestellt bleiben, ob die Bezeichnung als „cantus planus, d. i. eben- oder gleichmäßiger Gesang" von Anfang an bedeutet hat, daß alle Töne gleich lang genommen werden sollten. Schon dadurch, daß die Antiphonien und Gradualien, sowie die Meßgesänge auf Prosatexte gesetzt waren, daß auf einzelne Silben große Notengruppen kamen, wurde der innere Rhythmus, der den Gesängen natürlich auch jetzt blieb, von einer so verfeinerten Art, daß ihn nur der geübte Sänger herauszuholen verstand. Diese Festlegung des Kirchengesanges war ein Teil der endgültigen Ordnung des katholischen Gottesdienstes. Gregor I., der Große (geb. 540, Papst von 590—604), war im wesentlichen nicht Neuschöpfer, sondern Sammler und Ordner. Man könnte seine Tätigkeit mit der des Kaisers Justi-

nian für die Rechtskunde vergleichen. Ein Sammeln, Verbessern, Vereinheitlichen, andererseits ein Ausscheiden des Ungeeigneten wird auch seine Haupttätigkeit für den Gesang gewesen sein; daß manches Fehlende hinzukomponiert wurde, ist klar. Die Künstlerschaft des Papstes offenbart sich aber vor allem in der Anordnung des ganzen „Antiphonars“. Wie hier um einen feststehenden Kanon von Messegesängen für jeden Tag des Jahres das Besondere gegeben ist, wie diese Gesänge allen Stimmungen des Kirchenjahres und damit allen religiösen Empfindungen gerecht werden, sie in ein immer charakteristisches Gewand kleiden, trotzdem der Untergrund immer derselbe bleibt, — das steht in der ganzen Musikgeschichte ohne gleichen da. Das vermag allerdings nur der recht zu fühlen, der wirklich einmal im Kreislauf des Jahres den Choral täglich auf sich hat einwirken lassen. Der unvergleichlichen Macht dieser Gesänge wird sich dann keiner verschließen; sie erklärt es, wie es möglich wurde, daß die Kirche diesen Gesang als den ihr eigentümlichen für alle Zeiten festlegen konnte. —

Aus dieser mehr ordnenden Tätigkeit erklärt es sich auch, daß nicht ganz feststeht, wieviel von den ihm zugeschriebenen Neuerungen wirklich Gregor I. gehören. Fr. A. Gevaërt z. B. hat in seiner Schrift „Der Ursprung des liturgischen Gesanges“ (1890) starke Gründe dafür beigebracht, daß die endgültige Regelung des Kirchengesanges erst einem späteren Papst Gregor (II. 715—731, III. 731—741) zuzuschreiben sei. Doch hat das ja schließlich keine tiefere Bedeutung.

Gregor der Große sorgte gleicherweise für die gute Überlieferung, wie für eine gute Ausführung seines Gesanges. Er ließ ein authentisches Exemplar des Antiphonars anfertigen, das mit einer Kette am Altar des heiligen Petrus befestigt wurde. Es ist trotzdem später zugrunde gegangen, aber erst, nachdem man davon Abschriften gewonnen hatte. Dann gründete er Sängerschulen. Wohl hatte es auch schon früher solche gegeben, aber sie hatten keinen offiziellen Charakter und darum auch keine große Wirkung. Gregors Schule dagegen erhielt den Charakter einer kirchlichen Einrichtung. Sie hatte in Rom zwei Gebäude und feststehende Einkünfte. Er kümmerte sich selbst um den Unterricht. Noch in viel späterer Zeit zeigte man das Ruhebett, von dem aus der kranke Papst dem Unterricht beizuwohnen pflegte, und eine Geißel, die zeigt, daß die pueri symphoniaci in kräftiger Pädagogik herangezogen wurden.

Der rein musikalische Gewinn, den der gregorianische Choral

gegenüber dem ambrosianischen bedeutete, zeigt sich in musiktheoretischer Hinsicht in einer Bereicherung des Tonartensystems. Auf Ambrosius zurückgeführt werden die vier sogenannten authentischen Oktavengattungen. Diese stellen sich als Zusammensetzungen einer Quinte und einer Quarte dar. Gregor gewann zu diesen vier Haupttönen vier Nebentöne (plagales), indem er die vorher oben stehende Quart um die Oktave erniedrigt unter die Quinte stellte. Es ergaben sich auf diese Weise folgende acht Kirchentöne:

Tonus Protus D E F G a b c d Tonus I.
Plagius Proti A B C D E F G a Tonus II.
Tonus Deuterus E F G a h c d e Tonus III.
Plagius Deuteri H C D E F G a h Tonus IV.
Tonus Tritus F G a h c d e f Tonus V.
Plagius Triti C D E F G a h c Tonus VI.
Tonus Tetrardus G a h c d e f g Tonus VII.
Plagius Tetrardi D E F G a h c d Tonus VIII.

Die Haupt- und Nebentöne erhalten durch die andersartige Stellung ihres Grundtones verschiedenen Charakter. Man erkennt ferner, daß jeder dieser Töne nicht eine Tonart in unserem Sinne, sondern ein Tongeschlecht ist, da die Stellung der Halbtöne jedesmal wechselt. Da für diese ältere Zeit die Harmonie noch ein Geheimnis war, so liegen die Hauptmerkmale jeder Tonart in ihr eigentümlichen Intervallschritten und Melodiebildungen (Tropen). Außerdem sollte zunächst keine Melodie den Umfang ihrer Oktave überschreiten; später wurden nach Höhe und Tiefe noch bestimmte Töne zugegeben; Anfang, Mitte und Schluß wurden durch den Grundton gebildet.

Aber auch in rein geistiger Hinsicht bildete der gregorianische Choral einen musikalischen Fortschritt über den ambrosianischen hinaus. Dadurch, daß man vom prosodischen Rhythmus freikam, nur noch den Gesetzen einer natürlichen Prosadeklamation folgte, wurde man musikalisch frei. Die Melodien ergossen sich in ungehemmtem Strome und je mehr der Choral in seiner Grundlage planus, gleichmäßig war, um so mehr war es dem Gefühl des Einzelnen möglich, durch An- und Abschwellen der Noten, durch deren längeres und kürzeres Halten einen persönlichen Empfindungsgehalt zum Ausdruck zu bringen. Es kommt hinzu, daß die melodische Verwandtschaft zahlreicher Gesänge eine sehr enge ist. Hier bewirkte erst die Vortragsweise die

Verschiedenheit. Zumal in der älteren Zeit, als man noch das Bewußtsein für die ursprünglich zugrunde liegende einfache Melodie hatte, werden die größeren Notengruppen geradezu als Verzierungen jenes einfachen Notenganges gewirkt haben. —

Festgelegt wurden die Gesänge durch die Neumenschrift. Es ist nicht sicher, ob diese auch aus Byzanz stammt, wie so vieles in der altchristlichen Musiktheorie. Der Name ist jedenfalls griechisch, mag er nun mit *πνεῦμα*, der Geist, oder mit *νεῦμα*, der Wink, in Zusammenhang stehen. Die letztere Bedeutung entspricht am besten dem Wesen der Neumenschrift, die keine genaue Feststellung der Töne gibt, sondern nur „Winke" für den Vortrag vermittelt. Diese den stenographischen ähnlichen Zeichen: Virga, Jacens, Punctus, Clivis, Pes u. s. w., veranschaulichten Steigen oder Fallen der Töne. Sie waren noch eine recht unzulängliche Notenschrift, setzten eine mündliche Überlieferung der Gesänge voraus und waren nach Hucbalds (10. Jhdt.) Ausdruck nur „rememorationis subsidium", eine Hilfe für das Gedächtnis. Das bedeutendste Denkmal in Neumenschrift ist das Antiphonarium von St. Gallen (faksimiliert hrsg. von P. L. Lambillote, Paris 1851). Diese Choralsammlung ist überhaupt die älteste Quelle des gregorianischen Chorals; sie kam in das alemannische Kloster durch den Mönch Romanus, den Papst Hadrian 790 an Karl den Großen schickte.

Hiermit sind wir bei der Darstellung der Verbreitung des gregorianischen Gesangs in der christlichen Welt angelangt. Es braucht kaum erst versichert zu werden, daß es dort, wohin schon vor Gregors Zeit das Christentum gelangt war, auch bereits einen christlichen Gesang gab. Der war ja von allem Gottesdienst unzertrennlich. So begegneten Gregors Abgesandte in Gallien einem Gesang, der von dem älteren ambrosianischen, von dem er abstammte, bereits so sehr abwich, daß man von einem Cantus Gallicanus sprach. Das leichte musikalische Verständnis der Gallier rühmt Gregor von Tours ausdrücklich. Er bestätigt aber auch die Neuerungssucht und den weltlichen Sinn des begabten Volkes. Ohne diese weltliche Färbung hätten die Merowingerfürsten sonst sicher nicht zu ihren Mahlzeiten Gradualien und Psalmen singen lassen. Damit auch das düstere Bild aus dieser wilden Zeit nicht fehle, sei aus Gregor von Tours erwähnt, daß der Bischof Prätextatus während des Wechselgesanges am Ostermorgen von dem durch Fredegunde gedungenen Mordstahl getroffen wurde. — Pipin bemühte sich dann um den echten gre-

gorianischen Gesang; aber erst sein größerer Sohn Karl hatte auf diesem Gebiet nachhaltige Erfolge.

Auch nach England, dessen Bekehrung Gregor dem Großen besonders am Herzen lag, seitdem ihm die Schönheit dieses Stammes an angelsächsischen Sklaven aufgefallen war, sandte der Papst besondere Sänger. Die Bekehrung machte große Fortschritte; die erste Pflegestätte des gregorianischen Chorals war Kent, dessen Bischof Acca sich besonders eifrig um die Verbreitung dieser schönsten kirchlichen Kunst bemühte. Später wurde Alfred der Große selber ein begeisterter Freund des neuen Gesanges. Ihm war das Lied bereits Trost im Leide, das Harfnergewand aber diente ihm als Verkleidung für seine Kundschaftsgänge im feindlichen Lager, bis es ihm gelang, die drohenden Normannen zu vertreiben. — Und auch hier im Norden hatten bereits früher christliche Gesänge geklungen. Allerdings in heidnischen Weisen. Denn Patrick (geb. 387), der Begründer des irischen Mönchtums, dessen Glieder halb wunderlich seltsam, halb geheimnisvoll tief die erwachende nordische Welt durchwanderten, hatte viele Barden für das Christentum zu gewinnen verstanden. Diese Volkssänger „hingen nun ihre Harfen am Kreuze auf und sangen so schön, daß die Engel Gottes sich über den Himmelsrand neigten, um ihnen zuzuhören". —

Seine schönste Ausbildung und hingebendste Pflege aber fand der Choral in den jungen Benediktinerklöstern des emporblühenden Germanenvolkes. Zunächst konnten die auf ihre Kultur eingebildeten Römer wohl noch spotten. Johannes Diaconus, Gregors Biograph, noch meinte, die Germanen könnten den Choral nicht lernen. „Ihre rohen, wie Donner brüllenden Stimmen seien keiner sanften Modulation fähig, weil ihre an den Trunk gewöhnten heiseren Kehlen jene Biegungen, die eine zartere Melodie erfordere, gar nicht hergegeben hätten, so zwar, daß ihre Abscheu erregenden Stimmen nur Töne hervorbrächten, die dem Gepolter eines von einer Höhe herunterrollenden Lastwagens ähnlich gewesen seien und statt die Hörer zu rühren, ihre Herzen mit Abscheu erfüllt hätten".

Nicht umsonst aber konnte Otfried wenig später von der fränkischen Sprache rühmen:

Nist si so gisúngan mit régulu bithuúngan,
Si habêt;thoh thia rihtî in scôneru slihtî.

(Wohl ist sie nicht so gesungen [ausgebildet] und von der Regel bezwungen,
Aber sie hat doch die Richtigkeit [logische Kraft] in schöner Schlichtheit.)

So war es in allem. Man war nicht ausgebildet und der Regeln unkundig, aber Begabung, ernster Wille, reine Gesinnung und unverdorbene Frische ersetzten die alte Überlieferung und gaben bald dem jungen Volke ein geistiges Übergewicht, das nicht auf Wissen, sondern auf Herzens- und Empfindungskraft fußte. So hatte denn auch der große Herrscher, der ein germanisches Weltreich schuf, hatte Karl der Große eine so hohe Auffassung vom Werte der Volksbildung, von der rein politischen Bedeutung einer einheitlichen geistigen Erziehung, wie sie uns von keinem der Herrscher des klassischen Altertums bezeugt ist. Und blieben auch seine Pläne einer allgemeinen Volksschule noch ein Jahrtausend unerfüllt, so erreichte er doch wenigstens beim Klerus eine Einheitlichkeit der Bildung, wie man sie vorher nicht gekannt hatte.

Karl der Große war selbst ein begeisterter Freund des Gesanges. Nicht umsonst führte er im engeren Geselligkeitskreise seiner Freunde den Namen David. Wie Gregor hielt auch er an seinem Hofe Gesangsübungen ab. In der Hofschule lehrte nach Alkuins Zeugnis Sulpicius die Knaben nach sichern Accenten mit lieblicher Stimme singen.

Von den Bemühungen Karls, den echten gregorianischen Choral einzuführen, wird vielerlei erzählt. Bereits 774 hatte er einige Mönche nach Rom geschickt; die Schulen von Soissons und Metz erlangten bald Berühmtheit. Metz zumal wußte sich in besonderen Ruf zu setzen. Die Cantus Mettenses waren überall berühmt; in den deutschen Worten Mette und Mettengesang haben wir ein bis auf den heutigen Tag reichendes Zeugnis dafür. Nun aber wetteiferte mit Metz die ebenbürtige Sängerschule von St. Gallen, deren Ruhm, wie Ekkehard stolz berichtet, „von Meer zu Meer" reichte. Im Jahre 790 hatte Papst Hadrian auf erneutes Bitten Karls zwei bedeutende Sänger mit genauen Abschriften des Antiphonars nach dem Norden geschickt. Der eine, Petrus, erreichte sein Reiseziel Metz; der andere, Romanus, aber erkrankte in St. Gallen, wo er dann nach seiner Genesung als Vorsteher der Sängerschule verblieb. So wurde dieses herrliche Kloster am nördlichen Fuße der Alpen auch für den Gesang zur wichtigsten Kulturstätte des Mittelalters, und die Söhne des heiligen Benedikt, die in der Frühzeit unserer Literatur- und Kunstgeschichte so bedeutsam hervortreten, stehen auch am Anfang der Geschichte der deutschen Musik.

Gerade wir Musiker haben allen Grund, die Benediktiner zu

verehren, deren Klöster noch heute sich durch hohe Musikkultur auszeichnen. Aus dem frühen Mittelalter aber grüßen diese Stätten der Heiligkeit, an denen zum Gebet die Arbeit der Hände und des Geistes sich gesellte, das Ganze verklärt durch lauterste Kunstübung, wie einzigartige Friedensstätten in unsere hastende und einseitige Kulturwelt. Auch ein Freigeist wie Dav. Friedr. Strauß hat diesem Zauber nicht widerstanden: „Wäre ich vor sechs Jahrhunderten geboren, so würde mich ein Kloster einschließen".

Über das Treiben in der Sängerschule St. Gallens vom 8. bis 12. Jahrhundert hat Pater Anselm Schubiger begeisterte Schilderungen entworfen. Der Gesang begleitete das Leben dieser Männer vom „Venite exultemus Domino" des mitternächtlichen Invitatoriums bis zum Abendgebet des nächsten Tages. Und man hielt streng auf Schönheit und Erbaulichkeit des Vortrags. Alles was stören konnte, war streng verboten. „Stimmen, welche die Zotenreißer, Jodler, Alpenbewohner, den Gesang der Weiber oder gar das Geschrei der Tiere nachahmten, wurden als Gottes und seiner Heiligen unwürdig aus dem Gotteshause auf immer verbannt. — — — Diejenigen, welche die Gesänge mit ungebührlicher Schnelligkeit übereilten oder mit unerträglicher Schwerfälligkeit die Silben aus ihrem Munde wie einen Mühlstein auf eine Anhöhe hinaufwälzten, wurden für unfähig gehalten, die Schönheiten des Gesanges zu begreifen."

Unter der Zahl bedeutender Musiker, die aus St. Gallen hervorgegangen sind, ragten als Lehrer der Irländer Marcellus (ursprünglich Moengal) hervor. Seine drei berühmten Schüler waren Tuotilo († 915), dessen umfassende Tätigkeit als Bildhauer, Maler, Holzschnitzer, Baumeister und Musiker an die großen Renaissancegenies gemahnt. Auch körperlich muß er ein Held gewesen sein, denn es wird erzählt, daß Räuber, die ihn einst im Walde anfielen, vor den sprühenden Blicken und der geballten Faust des riesenhaften Mönches flohen. Aus einem adligen Schweizergeschlecht stammte Ratpert († nach 884), dessen Galluslied zum Volksgesang wurde. Der bedeutendste aber war Notker Balbulus († 6. April 912) aus Heiligöwe im Thurgau, eine stille, feine Künstlernatur, in der sich jeder starke Eindruck zum Kunstwerk gestaltete. Aus der folgenden Zeit ragen der große Notker Labeo († 1022), als Verfasser des ersten deutschen Buches über Musik, und Ekkehard IV. († 1036), der feinsinnige Geschichtsschreiber seines Klosters, hervor. Wenn er es als Greis beim Osterfeste 1030 zu Ingelheim in Kaiser Konrads II.

Gegenwart erleben durfte, daß, als er die Hand zur Leitung des Gesanges erhob, drei Bischöfe ihm an die Seite traten und als seine alten Schüler mitsangen, so zeigt uns dieses eine Beispiel, wie groß die Sangesfreude in deutschen Landen geworden, wie stolz man auf seine Kunst war. Und so ließen sich noch viele Namen aufzählen. So der Reichenauer Abt Berno († 1048), der Sänger des Meinradusliedes. Seinem Kloster gehörte Hermannus Contractus († 1054) an, ein Grafensohn, der, körperlich völlig hilflos (contractus, d. i. der Lahme), durch die Tiefe seiner Gedanken und sein hervorragendes musikalisches Wissen die damalige Welt in Staunen versetzte. „Es herrschte," sagt Ambros, „ein wahrer Wetteifer unter der Geistlichkeit. Wer Talent zum Dichten oder Komponieren in sich verspürte, betätigte es in irgend einer Sequenz".

„Sequenz" — die Überschrift auf dem glänzendsten Ruhmesblatt in der Musikgeschichte St. Gallens. Denn alles andere ist ja schließlich doch nur Pflege eines Überkommenen. Hier aber betätigt sich eigene Schöpferkraft und der Weg der Weiterentwicklung ist gewiesen.

Die Entstehung der Sequenzen führt auf jene Jubilationen zurück, deren wortloses Lobsingen zu Gottes Ehre schon den heiligen Augustinus begeisterte. Je mehr die Melodie von den Fesseln der Metrik frei wurde, um so näher lag die Versuchung, längere Tongänge, Verzierungen, phantastische Weisen auf einer Silbe ausklingen zu lassen. Zur Karikatur verzerrt findet sich diese Sitte noch heute bei den koptischen Christen in Ägypten, deren Ritualgesang ein einziges Alleluja oft zu viertelstündiger Dauer ausdehnt. Aber auch in der römischen Kirche sang man, wie Durandus erzählt, das Alleluja von alters her „mit dem Pneuma", das heißt, man gestaltete die Koloraturen so lang, als der Atem *(πνεῦμα)* der Sänger aushielt. „Es ist aber das Pneuma oder der Jubellaut", so fährt Durandus fort, „eine unaussprechliche Freude des Gemütes über das Ewige, und es wird einzig auf die letzte Silbe der Antiphon gemacht, um anzudeuten, daß Gottes Lob unaussprechlich und unbegreiflich ist." Wenn man sich nun die Art der Überlieferung des gregorianischen Chorals in diesen ersten Jahrhunderten vergegenwärtigt, bei der dem Gedächtnis nur die Versinnbildlichung der ungefähren Melodiebewegung durch die Neumen zu Hilfe kam, so wird man begreifen, daß man mit diesen großen Notengruppen bald nichts rechtes mehr anzufangen wußte, während jene Weisen, in denen fast

auf jede Note eine Silbe kam, leichter auswendig gelernt und behalten wurden. Um jener Verwirrung abzuhelfen, bot sich das Mittel, die wortlosen Melodien durch Unterlegung ausgiebiger Texte den übrigen Gesängen wieder ähnlich zu machen. Ein Mönch des Klosters Gimedia, der nach der Zerstörung desselben durch die Normannen nach St. Gallen kam, soll damit den Anfang gemacht haben. Den Namen Sequenzen erhielten diese Gesänge, weil sie ja die Anhängsel (Sequentia) der Gradualien waren.

In St. Gallen wurde die Sequenz nun weit mehr als ein Unterlegen von Worten unter eine vorhandene Melodie. Allerdings darf man auch das in musikalischer Hinsicht nicht unterschätzen, denn es bedeutet die völlige Umkehrung des früheren Verhältnisses. Nicht mehr war die Musik, wie in der Antike, das zum Wort Hinzutretende, dieses Steigernde, sondern das Wort mußte sich der vorhandenen Melodie fügen. Aber das war nur der Anfang. Bald mußte man einsehen, daß bei dieser gebundenen Wortunterlegung nichts Rechtes herauskommen konnte, wenn man nicht aus Eigenem hinzutat. So übernahm man also nur noch die Anfänge der alten Melodien und schuf auf ihrer Grundlage neues. Von da war es nur ein Schritt bis zur völlig selbständigen Neuerfindung von Wort und Weise. Notker Balbulus, dessen erste Sequenz „Laudes deo concinnat orbis“ eine ganz getreue Wortunterlegung ist, fand später in dieser Gattung das Mittel, sein persönliches Empfinden auszuströmen. Als er in grausiger Felsschlucht Arbeiter bei einem gefährlichen Brückenbau beschäftigt sah, entstand ihm jenes erhabene Lied vom Tode, dem wir mitten im Leben angehören: „Media vita in morte sumus“, das noch Jahrhunderte später Luther die Unterlage zu einem seiner schönsten Choräle bot. Im übrigen war in Notker der Musiker stärker, als der Dichter, und es findet sich in St. Gallen noch ein Kodex, der die Neumen zu 44 Sequenzen ohne Text enthält, also einfach 44 Melodien bietet, bei denen es Notker spätern Zeiten überließ, ob sie Worte hinzufügen wollten. Ihm hatte jedenfalls bereits die Melodie ausgereicht, sein Empfinden auszudrücken. Es ist ja nur natürlich, daß Männer, deren ganzes Leben von Choralgesang begleitet war, ihr Fühlen in ähnlich gearteten Weisen kündeten. Aber immerhin war hier ein Weg, auf dem auch Erinnerungen an den Volksgesang und durchaus persönliche Erfindung Eingang finden konnten. Es ist dasselbe Verhältnis, wie bei Ekkehards „Waltharilied“, in dessen lateinischen Hexametern so viel urdeutsches Heldentum lebt.

übrigens fiel diese persönliche Note mancher Gesänge schon den Zeitgenossen auf. So sagt Ekkehard von Tuotilos Weisen, sie seien „eigentümlich und sehr kenntlich; denn Neumen, die nach Psalter und Rotta, worauf er besonders stark war, erfunden sind, haben eine besondere Süßigkeit“. Es ist ja klar, daß solche „instrumental“ erfundenen Melodien besonders musikalisch sein mußten. Die Sequenzform ist zur beliebtesten Kompositionsform des frühen Mittelalters geworden, und es sind uns zahlreiche Gesänge erhalten. Fünf derselben werden noch heute im katholischen Gottesdienst gesungen: die Ostersequenz „Victimae paschali laudes“, Notker zugeschrieben; die Pfingstsequenz „Veni sancte spiritus“, als deren Komponist bald Hermannus Contractus, bald der König Robert II. von Frankreich (um 1000) genannt wird; Thomas von Aquins Fronleichnahmssequenz „Lauda Sion Salvatorem“; die beiden berühmtesten, seither unzählige Male komponierten, das „Stabat mater“, von Jacopone da Todi und das in die Totenmesse aufgenommene „Dies irae“, das wahrscheinlich Thomas von Celano zum Urheber hat.

Die Sequenzen wurden auch das Mittel, durch das die geistliche Musik in die Welt drang; auch der umgekehrte Fall trat oft ein. Die Mönche selber versuchten ja, an die Stelle der heidnischen Lieder der Welt neue christliche zu geben. Man bedenke, daß sogar Otfrieds umfangreiche Evangeliendichtung aus solcher Absicht entstanden war. Dann gab es das leichte Volk der Vaganten, die mit klösterlichem Wissen weltliches Empfinden verbanden. So wurde in der Folgezeit der gregorianische Choral auch für die weltliche Musik fruchtbar. Jedenfalls hat er in den Ländern, in denen er Verbreitung fand, in Italien, Frankreich, England und Deutschland die gemeinsame Grundlage geschaffen, auf der sich die europäisch-abendländische Musik weiter entwickelt hat. Und es ist auch eine auffällige und bedeutungsvolle Erscheinung, daß die Entwicklung der Musik sich bis ins letzte Jahrhundert in diesen Ländern, denen der Choral zu teil geworden ist, vollzogen hat, daß die andern für die Musikgeschichte ohne Bedeutung geblieben sind.

Zweites Kapitel.

Die weltliche Musik.

1. Von altnordischem und altgermanischem Singen.

Wenn die alten Römer aus ihrem sonnigen Lande, über das ein ewig heiterer Himmel seine blauen Bänder spannte, nach dem Norden kamen, war ihr erster Eindruck, in ein Gebiet trüben Lebens und düsterer Wildnis versetzt zu sein. „Triste coelum", ein trauriger Himmel hing hier mit schweren Wolken über Ländern voll ungeheurer Wälder, die die Sonne nicht durchließen, voller Sümpfe, wilder Schluchten und unzugänglicher Felsengebirge. Es war den Söhnen einer weichlichen Welt, als könne hier nur der Sturm sein heulendes Lied singen. Schrecklich, wie Sturm und Donner wirkte es auf die eisernen Legionen, wenn diese Barbaren mit lautem Gebrüll in den Kampf mit ihnen stürzten, und selbst die Weiber unterstützten ihre Männer mit wildem Geheul (ululatus).

Barbarisch erschien den Trägern einer überfeinerten Kultur alles, was sie hier erblickten; nimmer, vermeinten sie, könnten hier die Künste gedeihen, die nach ihrem Glauben ein heiteres Spiel der Musen waren. Aber Tacitus, dessen stolzes Herz voll Grimm war über die Entartung seines geliebten Vaterlandes, sah besser zu. Er erkannte mit scharfen Augen, daß das Leben der Bewohner dieser rauhen Länder eine Fülle schöner Züge aufwies, die er bei den eigenen, vom Himmel so begünstigten Volksgenossen vermißte. Er erkannte oder ahnte doch, daß sich hinter diesen starren Lebensformen ein großer Reichtum innerer Gemütswerte verbarg. Er hörte auch, daß diese Völker nicht bloß brüllten, wie die Tiere ihrer Wälder, sondern daß sie Lieder sangen von Göttern und Helden, wie ein Jahrtausend früher im sonnigen Griechenland Homer sie gesungen hatte. Aber wenn auch vor dieses Römers Geiste die Ahnung aufstieg, daß diese Barbarenhorden einmal dem stolzen Weltreich gefährlich werden würden, nimmer hätte er sich wohl gedacht, daß dieser Norden dereinst den Kulturfortschritt bringen würde. Und noch weniger hätte er zu erkennen vermocht, daß die Stärke dieser im Norden geborenen Kultur eben darauf beruhen würde, daß sie eine widerspenstige Natur überwinden mußte, daß sie die schroffsten Gegensätze des Erlebens, des Sehens und Schauens in höherer Einheit zu vereinigen berufen war.

Damals dachten die Bewohner dieser Länder auch noch nicht an eine solche Entwicklung. Dazu mußte sie die Vorsehung erst in die Länder der Sonne führen, Völker mußten wandern, mußten untergehen und neu erstehen, — diese Nordländer mußten die Welt erst kennen lernen, bevor sie ihre geistigen Herren werden konnten. Niemals aber hatte die „Finsternis" ihrer Heimat sie gehindert, ein kräftiges und frohes Leben zu führen. Die Augen ihrer Phantasie aber wurden durch Nebel und Wolken nicht gehemmt. Hatten die Völker des Südens in ihrer heiteren Welt ins Weite sehen gelernt, die des Nordens lernten in die Tiefe schauen. Wo der Römer nur undurchdringliche Nebel und dicke Wolkenmassen sah, schaute der Germane die im Tanze sich wiegenden Gestalten duftiger Elfen, die ungeheuren Gebilde seiner gewaltigen Gottheiten. Der alte Zeus thront in klarer und heiterer Majestät auf dem Olymp; gewaltiger, tiefer und geheimnisvoller ist der nordische Odin, der auf Wolkenrossen über die Lande hinjagt, der im langen Mantel mit wallendem Hut durch die dunklen Wälder schreitet. In den alten Liedern, die Ossians Dichtungen zugrunde liegen, lebt ein Stolz auf die nordische Heimat, wie Homer ihn für seine südliche Schönheit kaum bekundet. Die Wüste, sagt Fingal, genügt mir mit ihren Wäldern und Hirschen. Stolz ist er auf seine rauhen Täler, in denen nur die Heideblume blüht, die bärtige Distel starrt, aber auch die mächtige Eiche rauscht. Das ist der göttliche Funken in der Menschenbrust, der überall das Licht der Schönheit entzündet; die Kunst erwächst als schöne Blume in Landen, die kaum ein dürftiges Pflänzchen zum Blühen bringen. —

Es bestehen sogar unverkennbare Ähnlichkeiten zwischen den homerischen und den altgermanischen Sangesverhältnissen. Einmal im Stoff der Gesänge, der hier wie dort die Sagen der Götter und Taten der Helden verherrlicht. Sodann in der Art und Stellung des Sängers. Sobald dieser aus der Gemeinsamkeit des Volkes heraustritt, finden wir ihn als hochgeehrten Künstler am Hofe des Königs und der Fürsten. Der germanische Heldengesang ist, wie der griechische, Hofpoesie. Für die Höfe der Goten, Burgunder, Baiern, Alemannen, Franken, für den grausamen Attila, wie für die kühnen Wickingerführer Islands ist der edle Sänger bezeugt, der zum Mahle der Fürsten und beim frohen Gelage in der Halle in Liedern die Taten der Vorfahren und die jüngsten Siege des Herrn besang. So erzählt der byzantinische Gesandte Priscus von

einem Mahle am Hofe Attilas: „Nach dem Essen, als es Abend wurde, zündete man Fackeln an, und zwei Männer, die dem Attila gegenübertraten, sagten Lieder her, worin sie seine Siege und Kriegstugenden besangen. Die Gäste schauten unverwandt auf die Sänger, die einen freuten sich über die Gedichte, die anderen dachten an die Kämpfe und wurden begeistert, andere aber brachen in Tränen aus, weil ihnen vor Alter der Leib kraftlos geworden war und der wilde Mut zur Ruhe gezwungen." Wer denkt nicht an den Phäakensänger Demodokos in Homers Odyssee!

Neben der Heldensage gab der Mythos den Stoff für die Gesänge ab. In König Hrodgars prächtiger Methalle „Heoror" war, wie es im Beowulfsliede heißt, alle Tage Harfenklang und des Sängers lautes Singen. Darum heißt auch im angelsächsischen Gedicht der Gesang „die Lust der Halle" (healgamen), die Harfe das „Lustholz" (gamenvudu) oder der „Freudenbaum" (gleóbeám); der Sänger selber aber wurde der „Freudenmann" (gleóman) genannt. Vom Hofe verpflanzten sich diese Lieder ins Volk, wo sie sich ohne alle schriftliche Überlieferung lange lebendig erhielten. Denn zur Zeit, als Tacitus von den Germanen seiner Zeit erzählt, daß sie in Heldenliedern Hermann, den Befreier, besängen, war dieser bereits mehr als hundert Jahre tot.

Die Hochschätzung des Sängers kommt gelegentlich auch im ältesten germanischen Recht zum Ausdruck. So belegt die „Lex Angliorum et Werinorum hoc est Thuringorum" die Verletzung der Hand eines Harfners mit einer viermal höheren Geldstrafe, als bei einem anderen Freien. Ähnlich ist es in Holland. In England konnte der Harfner ungefährdet durchs feindliche Lager gehen, seine Person war heilig. Wie eng die isländischen Skalden dem Gefolge des Königs verwachsen waren, zeigt der Name, der Drottkvaettstrophe, in der sie ihre Lieder sangen: dróttkvaedr hattr heißt geradezu „Versmaß des königlichen Gefolges". Rufen wir uns noch die Gestalten Volkers und Horants aus Nibelungenlied und Kudrun ins Gedächtnis zurück. Helden sind sie, Vertraute ihrer Fürsten; als die beiden Dichtungen in ihrer uns erhaltenen Gestalt aufgezeichnet wurden, da waren sie längst Idealerscheinungen einer verschwundenen Zeit, von der ein braver Spielmann wohl sehnsüchtig träumen mochte. —

Neben dem Heldengesang, wohl noch älter als er, steht das Götterlied und die gottesdienstliche Hymne. Tacitus erwähnt Gesänge von einem erdgeborenen Gott Tuisto und seinem Sohne Mannus, dem Vater des Menschengeschlechts. Sicher war auch der den Römern

so furchtbare barditus, der Schildgesang, unter dessen wuchtigem Dröhnen die Germanen in die Schlacht zogen, ein Götterlied. Da mag wohl auch ein Vorsänger gewaltet haben, auf dessen Vortrag die anderen im Kehrreim einfielen. Im späteren, christlichen „Ludwigslied“ klingt diese Sitte noch durch in den Versen:

Ther kuning reit kuono, Der König ritt kühn,	Sang lioth frâno sang heiliges Lied
Ioh alle saman sungun Und alle samt sangen,	Kyrrieleison Kyrie eleison.
Sang uuas gisungan. Sang war gesungen	Uuîg uuas bigunnan. Kampf war begonnen.
Bluot skein in uuangôn: Blut schien auf den Wangen	Spilôdun ther urankon. es kämpften froh da die Franken.

Daß beim Opfer mit Tanz verbundene Lieder gesungen wurden, geht aus dem Worte leich hervor, das in seinen verschiedenen Formen ebenso Reigen, wie Lied und Opfer bedeutet. Feierliche Umzüge mit Gesang bestätigt ebenfalls schon Tacitus. Aus der Zeit der Bekehrung haben wir immer wieder die Klagen, daß das Volk von seinen alten Hymnen und Aufzügen nicht lassen wollte. Die Geistlichkeit wählte schließlich das erprobteste Bekämpfungsmittel, indem sie das Alte übernahm und mit einem neuen Gehalte erfüllte.

Das religiöse Gebiet streiften noch halb die Hochzeitslieder beim brût-hlauft, dem feierlichen Brautzuge, während die Totenklagen (sisuua), bei denen natürlich der Taten des Verstorbenen gedacht wurde, leicht zur Grundlage von Heldenliedern werden konnten. Auch diese Sitten sind fürs ganze germanische Gebiet in ähnlicher Form beglaubigt. Die Bestattungsfeierlichkeiten für Attila, wie sie der Geschichtsschreiber Jordanis berichtet, sind jenen ganz ähnlich, mit denen dem Helden des Beowulfsliedes die letzte Ehre erwiesen wurde. Diesem wird am Meeresstrande, jenem mitten auf freiem Felde der Grabhügel errichtet. Dann steigen die besten Reiter zu Pferde, umreiten das Grab und singen das Totenlied.

Ganz ins Weltliche führen die Uuinileodos, die Liebeslieder, wenn wir auch hauptsächlich durch geistliche Verbote davon wissen. Das berühmteste ist jenes Kapitular vom 23. März 789, durch das Karl der Große den Nonnen verbot, die Liebeslieder der Gasse aufzuschreiben und zu verschicken. Cäsarius von Arles (Bischof von 502—543) macht in einer seiner Predigten den Bauernmädchen den Vorwurf, daß sie wohl unzählige teuflische Liebeslieder, nicht aber die Psalmen zu singen verständen. Noch früher (465) liegt das

Verbot des Konzils von Vannes, wonach die Geistlichen sich wegen der dort gesungenen Lieder den Hochzeiten fernhalten sollten.

Auch Spottliedchen sind von alters her bezeugt. Ausonius (4. Jhdt.) erzählt in seiner „Mosella", daß die Schiffer den Bauern, die sich mit der Arbeit verspätet hatten, solche stachlichte Verse zusangen. Geistliche und weltliche Fürsten waren vor losen Zungen nicht sicher. Selbst der würdige Notker, der Deutsche, muß über ungeratene Klosterschüler klagen, die beim Weine sitzen und Spottlieder auf ihn machen. (sâzzen ze uuîne unde sungen fone mir. so tuônt noh kenuôge, singent fone démo, der in íro únreht uuéret.)

Am ausgebildetsten tritt uns das Sängertum als Stand bei den keltischen Barden entgegen. Sie blieben bestehen, als die Druiden vor dem Christentum weichen mußten. Wie Patrick die alten Sänger zur Verbreitung der neuen Lehre benutzte, ist schon früher (S. 133) erwähnt worden. Auch die Barden lebten vorzugsweise an den Höfen der Fürsten und bildeten hier einen festgegliederten Orden mit verschiedenen Rangstufen. Bei öffentlichen Versammlungen maßen sie sich in Wettgesängen, die vorzugsweise religiöse Stoffe oder die Heldensage zum Gegenstand hatten. Auch Kampf- und Trinklieder sind häufig, erst der späteren Zeit gehört das Liebeslied an. Die Blütezeit des Bardentums liegt im 6. Jahrhundert, also zu einer Zeit, als die Kelten bereits Christen waren. Später verfielen die Barden einem äußerlichen Formalismus. Doch behielten sie als Träger der alten Sagen einen so starken Einfluß, daß Eduard I. von England, als er 1284 Wales endlich völlig unterworfen hatte, zu dem grausamen Mittel griff, alle Sänger und Harfenspieler hinrichten zu lassen. In ihnen, ihren Gesängen von alter Zeit und Herrlichkeit sah er seine gefährlichsten Gegner.

* * *

Fragen wir nun nach der rein musikalischen Bedeutung all' dieses Singens, so wird wohl auch hier die Parallele zur altgriechischen Zeit zu ziehen sein, insofern es sich mehr um gehobene Rezitation, als um ausgesprochen melodischen Gesang handelt. Für das Heldengedicht versteht sich das von selbst; das Versmaß des Stabreims spricht ebenfalls dafür. Und wenn diese Nordländer an ein eigentliches Singen in unserem Sinne gewöhnt gewesen wären, würde ihnen der Choral leichter aus ihren ungefügen Kehlen geflossen sein.

Von der höchsten Bedeutung für die musikalische Entwicklung aber wurden die Instrumente dieser nordischen Völker. Denn diesen

danken wir die Streichinstrumente, ohne die wir unser ganzes Musizieren uns gar nicht denken können. Jedenfalls ist heute die Meinung, als seien die Araber die Erfinder der gestrichenen Saiteninstrumente fast allgemein aufgegeben. Denn die ältesten arabisch-persischen Zeugnisse für Streichinstrumente stammen aus dem 14. Jahrhundert. Das arabische Nationalinstrument war vielmehr die Laute, deren Saiten gerissen wurden. Eine kleine Abart derselben konnte leicht zum Streichinstrument werden, wenn man erst auf den Gedanken kam, durch einen bespannten Bogen die Saiten zum Klingen zu bringen. Und diese haben sie sich wahrscheinlich bei ihren Eroberungszügen in Europa geholt. Hier gehen die Nachrichten über Streichinstrumente weit zurück. Venantius Fortunatus erwähnt 609 n. Chr. den wälischen Crwth (Crowd, Crouth, latinisiert Chrotta) als ein national britannisches. Aber gerade hier brachten die fahrenden Spielleute einen Austausch früh zuwege. In Deutschland hat es wohl ebenso früh das einsaitige Trumscheit gegeben. Jedenfalls haben wir vom 10. Jahrhundert ab in Abbildungen und Skulpturen zahlreiche beredte Zeugen für das Vorhandensein der Streichinstrumente. Schon hier können wir zwei Hauptarten unterscheiden, deren eine mit birnenförmigem Schallkörper (Lira, Gigue oder Fidel genannt) wenig Entwicklungsfähigkeit besaß, da bei mehrfacher Bespannung die äußeren Saiten schwer zu bestreichen waren. Die Mandoline, die diese Form behalten hat, ist denn auch wieder zum gerissenen Saiteninstrument geworden.

Die Entwicklung knüpfte an die zweite Art, die zunächst viel plumper aussah, indem der Schallkörper geradezu einer Kiste glich. Bald aber brachte man leichte Ausbuchtungen auf beiden Seiten an, so daß der Bogen beweglich wurde. — Dadurch war dann die Möglichkeit gegeben auf mehreren Saiten frei zu spielen. Von der Laute her gewann man einige Vervollkommnungen, versuchte im übrigen gerade an dieser Rubeba, Ribera, Viella oder Viola immer Neues, bis im 14. Jahrhundert die heutige Bauart sich ziemlich bestimmt herausbildete. Ihre letzte Vervollkommnung erhielten die Streichinstrumente dann im 15. und 16. Jahrhundert in Oberitalien. Die großen Geigenbauer von Cremona blühten, als die Streichmusik anfing, aus der Musik der Straße eine der edelsten Gattungen aller Kunstübung zu werden.



2. Die fahrenden Spielleute.

Karl der Große ist eine der in der Geschichte seltenen Persönlichkeiten, die gleichzeitig den Abschluß einer Periode und den Beginn einer neuen bedeuten. Er verstand es, ein stark nationales deutsches Bewußtsein mit einem tief innerlichen Christentum zu vereinigen und beiden gerecht zu werden, trotzdem sie zu seiner Zeit als Gegensätze dastanden. Aber so rücksichtslos, ja grausam er für die Verbreitung des christlichen Glaubens wirkte, so begeistert er für die christianisierte antike Kultur war, so rege er für die Verbreitung christlicher Wissenschaft und Kunst sorgte, — er erkannte doch auch sehr wohl die Kulturwerte der deutschen Vergangenheit und zwar nicht bloß in staatswissenschaftlicher Hinsicht. So hinderte ihn denn auch sein Eifer für die Einführung des gregorianischen Chorals nicht an der Bewunderung der altnationalen Heldenlieder. Er ließ sie sammeln und hörte sie beim Mahle gern singen. An seinem Hofe hat also sicher auch die Gestalt des altgermanischen Sängers nicht gefehlt, wenn er auch nicht mehr einen so überragenden Ehrenplatz einnehmen konnte, wo ein ganzer Kreis von Dichtern und bedeutenden geistigen Männern des Königs Tafelrunde bildete.

Aber stand schon Karl mit dieser Gesinnung ziemlich allein, in der Folgezeit ging sie völlig verloren, ja es kam zu erbitterter Feindschaft gegen alle künstlerischen Kundgebungen der eigenen Vorzeit. Und wenn einzelne, wie Ekkehard von St. Gallen, ein Gefühl für die Schönheit altgermanischen Heldentums hatten, davon zu künden wagten sie nur in einer Form, die alles natürliche Leben von vorneherein ertöten mußte. Das urdeutsche Waltharilied, der Sang von Liebe und Kampf, stolzer Waldesschönheit und verliebter Waldeinsamkeit ist uns nur lateinisch überliefert.

Diese Zeit, wo friedvolle Mönche in stillen Klosterzellen von alten Recken schrieben, hatte keinen Platz mehr für den kühnen Sänger im lauten Trinkerkreise waffentrotziger Männer. Da ging es nun mit dem stolzen Genossen der Fürsten schnell abwärts. War er einst, ein überall willkommener Gast, wohl von einem Fürstensitz zum andern gewandert, um auch fern der Heimat Ehre zu gewinnen, jetzt mußte er von Ort zu Ort ziehn, bei gemeinem Volk um Gabe zu heischen. Der freie Sänger mußte als Spielmann ein Unterkommen suchen in der verachteten Masse der „Fahrenden", die er bislang selber verachtet oder wohl auch als Konkurrenten gehaßt hatte.

Denn dieses „fahrende Volk" (varnde diet) war ja schon lange da. Es war das internationale Volk der Gaukler und Spaßmacher, die die Nachfolger der altrömischen ioculatores (franz. jongleurs) geworden waren. Schon als das römische Reich noch blühte, waren solche Possenreißer nach dem Norden gekommen; in Gallien waren sie mit der römischen Kultur natürlich früh heimisch geworden. Neben Fechtern, Akrobaten, Tierbändigern waren da Possenreißer, Komödianten und allerlei Musikantenvolk. Für ihre zuchtlosen Schaustücke, Späße und Lieder fanden sie überall leicht Zuhörer. Quacksalber, Sterndeuter und Schwindler aller Art und außerdem ein großes Heer liederlicher Weiber, die als Tänzerinnen, Flötenspielerinnen, Sängerinnen auftraten, in Wirklichkeit aber von der Unzucht lebten, vermehrten die buntscheckige Schar dieses Auswurfs der altrömischen Genußwelt. Heimatlos, umherschweifend, jeglichen Anstands bar suchten und fanden sie in den aufstrebenden Staaten des Nordens zwar die gröbste Verachtung, aber doch dankbare Zuhörer und reichen Verdienst. Nicht umsonst wiederholen sich die kirchlichen Verbote so oft; sie müssen sich meist damit begnügen, den Geistlichen die Teilnahme an solchen Schaustellungen zu verbieten; an den weltlichen Höfen und beim breiten Volk war diese Unterhaltung durch fahrendes Volk bereits unentbehrlich geworden.

Unentbehrlich blieben die Fahrenden dem ganzen Mittelalter. Bei höfischen Feierlichkeiten, in der besten Gesellschaft wie bei den lärmenden Festen der Bürger, beim Turnier, beim Kriegszug, bei der Bauernhochzeit — überall mußte der Spielmann sein und für Unterhaltung sorgen. Sie kamen überall herum, sie wußten also Neuigkeiten zu bringen und konnten Botschaft tragen. Aber so nötig man diese Menschenklasse brauchte, man verachtete sie. Ehr- und rechtlos sind die Fahrenden im ganzen Mittelalter. Sie standen außerhalb der sittlichen Ordnung, und man erkannte keine Verpflichtungen ihnen gegenüber an. „Spielleuten und allen denen, die Gut für Ehre nehmen", schreibt das schwäbische Landrecht vor, „denen gibt man eines Mannes Schatten von der Sonne, das heißt: wer ihnen ein Leides getan hat und dies büßen soll, der soll vor eine von der Sonne beschienene Wand treten und der Spielmann soll herzugehen und dem Schatten an der Wand an den Hals schlagen. Mit dieser Rache soll ihm die Buße geleistet sein."

Das weltliche Recht war wohl nur so streng, weil die Kirche die Fahrenden so unerbittlich verfolgte. Sie waren von den Sakra-

menten ausgeschlossen. „Des Teufels Meßner,“ werden die Pfeifer und Lautenschläger gescholten, die beim Tanz aufspielen, und Berthold von Regensburg stellt sie in eine Reihe mit den Teufeln.

Aber nirgendwo stehen Theorie und Praxis in schrofferem Widerspruch. Eine Hauptursache des geistlichen Hasses war es ja jedenfalls, daß diese Spielleute in diesem Zeitalter der Weltabgewandtheit die Vertreter und Verkünder schrankenlosen Erdengenusses waren. So waren sie auch in der ersten Hälfte des deutschen Mittelalters die einzigen Vertreter der weltlichen Musik. Sie waren nicht nur Sänger, sondern auch Instrumentalisten; die Fidel war ihr Hauptinstrument. Aber auch die Pfeifen, Klarinetten, Flöten, Trompeten wußten sie zu spielen, den Dudelsack und die Harfe. Als Lehrer der Musik weilten sie auf den Burgen der Ritter, wie die ritterlichen Epen vielfach bezeugen. Überhaupt erkennt man aus der Stellung, die sie hier oft einnehmen, daß die starken Talente trotz der Verachtung des Standes sich emporzuarbeiten verstanden. Gerade auf dem Gebiete der weltlichen Musik waren sie Lehrer und Erzieher auch der besten Gesellschaft, bis später aus dem Ritterstand ihnen eine neue Konkurrenz erwuchs. Sieht man vom Unterschied der rechtlichen Stellung ab, so wird man die verarmten Ritter, die als Minnesänger und Erzähler höfischer Geschichten auf die Unterstützung der reicheren Standesgenossen angewiesen waren, nur als eine gesellschaftlich höhere Schicht der Spielmannswelt ansehen können.

Und sehen wir nun von der sittlichen Minderwertigkeit der großen Mehrzahl des fahrenden Volkes ab, vergessen wir, daß die meisten von ihnen ein ehrloses Gewerbe trieben, daß wohl auch die besseren Elemente durch das böse Leben, das ihnen von einer harten Zeit beschieden war, arg zerzaust wurden, und fragen nur nach der Bedeutung, die sie für unsere Literatur und Musik haben, so steigt die Wagschale sehr zu Gunsten dieses armen Künstlervölkleins. Wenn wir überhaupt noch eine Heldendichtung haben, diesen Fahrenden ist es zu danken. Sie haben das verfolgte Gut treulich hinübergerettet in eine bessere Zeit. Wenn im deutschen Minnegesang ganz andere Töne anklingen, als im französischen, so ist auch das ein Verdienst der Fahrenden, die sicher die besten Heger des Volksliedes waren. Und die Ausbildung der Instrumentalmusik lag ausschließlich in ihren Händen. Es ist bekannt, daß Neidhart von Reuenthal, der Tannhäuser und andere ritterliche Minnesänger die „dörperlichen“ Weisen in den höfischen Sang einführten. Verstehen wir

auch Walthers von der Vogelweide Erbitterung über diese „Verunreinigung" der hohen Kunst, so müssen wir doch gestehen, daß natürliches Gefühl und natürliche Sangbarkeit hier reicher vertreten waren, als in der gezierten und gekünstelten Dichtung der meisten Minnesänger. Und während diese im ledernen Meistersang endigten, dürfen wir im duftigen Strauß des herrlichen deutschen Volksliedes die schönen Blumen sehen, die dem vom Spielmann bereiteten Boden entsprossen. Nicht umsonst nannte man die Fahrenden auch „Himmelreicher". Sie lebten wie die Vögel unter dem freien Himmel in stetem Beisammensein mit der Natur. Seltsam wäre es gewesen, wenn da nicht in manchen Herzen echte Poesie und echte Musik aufgegangen wären.

Es waren ja natürlich nicht jene üblen Possenreißer und liederlichen Schandbuben, denen diese Entwicklung nach oben zu danken war. Die niedere Klasse des Spielmannsvolkes blieb nach wie vor bestehen. Aber durch den altgermanischen Sängerstand und andererseits durch die fahrenden Kleriker waren dem Spielmannsstand Elemente zugeführt worden, in denen trotz der Verwahrlosung, in der auch sie zumeist sich befanden, doch ein besserer Kern steckte, der der Entwicklung fähig war. Nicht daß die „fahrenden Kleriker", die „Vaganten" und „Goliarden" sich durch einen besseren Lebenswandel ausgezeichnet hätten. Aber viele dieser Leute hatten eine gute Bildung genossen; Jugend, Übermut und Lebensfreude blühten in ihnen. Was Wunder, daß diesen freien Zugvögeln Lieder einfielen von einer Leichtigkeit der Bewegung, einem frohen Natursinn, voller Sangbarkeit und voll eines echten Temperaments, die wir in der übrigen zeitgenössischen Literatur umsonst suchen. Diese „carmina burana" sind fast alle lateinisch, aber wir Heutigen können sie eher singen, als die deutschen Lieder jener Zeit.

Die Lieder sind vielfach so liederlich, ja schamlos, das Treiben dieser entgleisten Theologen war zumeist so anrüchig, daß wir leicht den Grimm verstehen, mit dem die Geistlichkeit diese unwürdigen Glieder ihres Standes verfolgte. Aber wir dürfen nicht vergessen, daß viele dieser fahrenden Kleriker nur an der Ungunst der Zeiten gescheitert waren, an der Überfüllung des theologischen Berufes — um es einmal modern auszudrücken — und an der unzureichenden Besoldung der meisten Pfarrpfründen. In einem großen Teil dieser scheinbar so leichtlebigen Jugend lebte die Sehnsucht nach geordneten Verhältnissen und einem stetigen Wohnsitz. So griffen sie zu, wo sich eine Stellung bot.

Mit dem ausgehenden Mittelalter beobachten wir ein Seßhaftwerden der besseren Elemente des fahrenden Standes. Gerade die Musikanten kamen zuerst dazu. Das Aufblühen der Städte begünstigte diese Entwicklung. Denn die Städte konnten für sehr viele Gelegenheiten gute Musikanten brauchen. Seit dem 14. Jahrhundert begegnen wir immer mehr diesen „Stadtmusikanten" unter dem Namen „Stadtpfeifer", „der Stadt Spielleute" oder „Hofierer". Die wohlhabende Bürgerschaft aber zog, wie einst das Rittertum, jetzt ihre Stadtpfeifer zur Verschönerung aller Feste heran. Hier entwickelte sich bald eine Einrichtung, die für die spätere Entwicklung des musikalischen Lebens von höchstem Segen wurde.

Bevor dieses möglich wurde, war es allerdings nötig, daß der Stand der Musikanten von der Verachtung befreit wurde, die bisher auf ihm gelastet hatte. Diese Entwicklung vollzog sich, wenn man die volle Rechtlosigkeit in früheren Jahrhunderten bedenkt, verhältnismäßig rasch. Das spätere Mittelalter zeichnet sich ja überhaupt durch eine mildere Auffassung aus, der niemand als völlig rechtlos erschien. Von den Musikanten selbst nun war der stärkste Grund zur Verachtung in der mittelalterlichen Weltanschauung weggenommen, sobald sie seßhaft wurden. Nun taten sie ein übriges und schlossen sich zu Bruderschaften und Pfeiferbünden zusammen. Für die zunftmäßige Gesellschaftsordnung des späteren Mittelalters war das ein um so bedeutsamerer Schritt, als damit gleichzeitig eine Monopolisierung der Musik erreicht wurde, indem die Nichtmitglieder von der berufsmäßigen Ausübung der Kunst ausgeschlossen waren. In Paris hatte sich bereits 1321 eine derartige corporation des ménétriers aufgetan, die 1341 einen „König" als Oberhaupt erhielt. In Frankreich hatten sich die Spielleute übrigens schon früher besser zusammengeschlossen; schon 1295 ist von einem „Roi des ménestrels de la ville de Troyes" die Rede, woraus die Zunftbildung der Musikanten wenigstens einer Stadt hervorgeht.

Diese französischen Verhältnisse hatten auf Karl IV. eingewirkt, der nun seinerseits 1355 bei einem Hoftage in Mainz einen „Johannes den Fiedler" zum „rex omnium histrionum" ernannte. Solche Ernennungen fruchteten allerdings wenig, solange nicht ein derartiger „König" auch eine gewisse Macht besaß. Da bei einem Spielmann das nicht leicht möglich war, so suchten sie sich den Beistand hoher Herren, die nun die Interessen ihrer Schutzbefohlenen eher wahrnehmen konnten. Der Schutz brauchte nicht umsonst geübt zu werden, da die darin Be-

griffenen gern einen Zins entrichteten. So finden wir denn um 1400 das Verhältnis so, daß die Schutzherrschaft über einen Zweig des „fahrenden Volkes" vom Kaiser an große Herren verliehen wird. Diese schufen nun ihrerseits für ihre Pflegebefohlenen eine „Ordnung" und ernannten ihnen wohl gar „Könige". Am bekanntesten ist das „Rappoltsteiner Pfeiferkönigtum", das über der Bruderschaft der elsässischen Spielleute thronte und zu den Gerechtsamen der Herren von Rappoltstein gehörte. Sie haben wacker für ihre Musikanten gesorgt. Um 1480 erreichten sie vom Kardinallegaten Julianus die Aufhebung des kirchlichen Bannes. Zwar mußten die Spielleute, um das Abendmahl empfangen zu dürfen, fünf Tage vorher und nachher sich der Ausübung ihres Berufes enthalten. Noch war ihr Musikerberuf in den Augen der Kirche also etwas Sündhaftes; aber die Musikanten selber erhielten doch jetzt gelegentlich den Namen „dilecti in Christo fistulatores". Von diesem „geliebt in Christo" der Personen war dann auch nicht mehr weit zur Duldung und Anerkennung der von ihnen geübten Kunst. Freilich war inzwischen auch ein Zeitalter herangekommen, dem der Genuß des Schönen auf Erden als ein gottgefälliges Werk erschien. Da durfte dann die weltliche Frau Musika ohne Scheu neben ihre geistliche Schwester treten.

3. Das weltliche Kunstlied des Mittelalters.

(Troubadour und Minstrel. Minnesang und Meistergesang.)

Die „fröhliche Wissenschaft" (gay saber oder gaya ciencia) nannte man in der Provence die Kunst des Liederfindens. Graf **Wilhelm von Poitiers** (1087—1127) wurde als der erste Meister dieser Wissenschaft gefeiert. Es ist für diese Auffassung der Lyrik bezeichnend, daß neben dem weltlustigen Grafen nicht der kühnste Denker dieser Zeit genannt wird, den die Liebe zum Dichter gemacht: **Peter Abälard** (1079—1142), dessen Lieder das Volk auf der Gasse sang, während die Gelehrten in ihren Hörsälen sich mit seinen kecken Gedanken herumschlugen. Peter Abälards Lieder sind verloren; die Erzeugnisse jener fröhlichen Wissenschaft sind uns in großer Zahl erhalten. Aber wir stehen ihnen in kühler Bewunderung fremd gegenüber, weil in uns das Empfindungsleben der verlorenen Lieder lebendig ist. Den Geist dieser Lieder aber spüren wir aus den Briefen, die Abälard und seine zwanzig Jahre jüngere Schülerin wechselten. Und

Heloise, die so groß und stark zu lieben verstand, nennt als die Gabe Abälards, durch die er die Herzen aller Frauen zu gewinnen verstand, die Anmut seines Gesanges. Wahrlich, das muß ein Lied gewesen sein, von dem die „fröhliche Wissenschaft" nichts wußte. Heiß wie die vulkanische Glut, wie diese gewaltsam und unaufhaltsam hervorbrechend aus der Tiefe, leuchtend in feuriger Pracht, aber von verzehrender Macht gegenüber allem, was sich entgegenstellte. Heiß war dieses Lied und vor allem wahr. Diesem Philosophen war das Lied, was es den echten Dichtern und Musikern aller Zeiten gewesen ist: Befreiung von der überwältigenden Last starker Empfindung.

Nein, die große Kunst ist keine „fröhliche Wissenschaft". Und alle jene Zeiten, denen die Kunst nur ein zierender Besatz auf dem bunten Festkleid äußerlicher Lebenslust war, denen sie bloß als Schmuck des Daseins oder als ein „Vergnügen des Verstandes und Witzes" galt, haben für die große Linie der Kunstentwicklung nur wenig zu bedeuten. An und für sich betrachtet können sie freilich ein liebliches Bild heiteren Lebens geben. Und da wird man sicher diese ritterliche Kultur des Mittelalters weit höher stellen, als die Spielereien der Schäferpoesie, das galante Treiben des Rokoko oder gar die nur nach außen schön tuende, innerlich philiströse Kunst des Pseudoklassizismus und der Anakreontik. Denn die ritterliche Kunst ist immerhin der wahre Ausdruck der Lebensauffassung, wenn auch nicht des ganzen Volkes, so doch der hervorstechendsten Schicht desselben. Nur daß allerdings diese Lebensauffassung selber nicht natürlich gewachsen, daß sie selber eine an- und eingelernte „fröhliche Wissenschaft" war. Sogar der Kampf auf Leben und Tod war nur eine ernste Fortsetzung des Turneyspiels, und die Kreuzfahrt wurde leicht zur Aventiure.

Das **Rittertum** bedeutet nicht ganz und vor allem nicht überall jene hohe Stufe der Weltanschauung und Weltauffassung, als die es uns im Lichte romantischer Verklärung erscheint. Zu unserer hohen Einschätzung trägt vor allem der scheinbare Ausgleich ernsten religiösen und geistigen Strebens mit schöner Weltlichkeit bei. Aber dieser Ausgleich ist nur scheinbar, trotzdem sich das Rittertum in den Dienst der stark religiösen Bewegung der Kreuzzüge stellte. In Wirklichkeit vermengten sich mit dieser religiösen Begeisterung recht weltliche und durchaus nicht immer lautere Absichten. Jedenfalls ging das religiöse Empfinden nur selten in die Tiefe, so sicher es ist, daß das Rittertum mit seiner Verbreitung von Südfrankreich nach dem Norden und nach Deutschland hin ernster und auch religiöser wurde. Aber die Gestalt

eines Parzival, der wirklich mit dem Leben ringt, der mit allen Kräften die Vereinigung tiefer Religiosität mit kraftvoller Weltlichkeit anstrebt, steht vereinzelt da. Die große Masse des Rittertums übte gedankenlos die äußeren Verpflichtungen der Kirchlichkeit, um dann um so rückhaltloser dem Weltsinn frönen zu können. Nicht der ernste Parzival, sondern der oberflächliche Gawain ist der Held dieser Welt, ihr Ideal auch in moralischer und ethischer Hinsicht. Man sehe sich die für das Rittertum charakteristischen Artusromane einmal daraufhin an. Aus der ursprünglich schönen Auffassung männlicher Pflicht, die Schwachen zu schützen, die Bedränger der Menschheit zu vernichten, die die alten, vom Volke gebildeten Sagen zur Ursache des Ausreitens des Ritters machen, wird eine bloße Abenteuersucht. Der Kampf wird um des Kampfes und des nachherigen Prahlens willen aufgesucht. Darum kommt es bei dieser wahl- und sinnlosen Drauflos-kämpferei so oft vor, daß die besten Freunde sich erst wie wilde Tiere, freilich mit Innehaltung eines verwickelten „Comments", anfallen und herumschlagen und danach arg verbläut erst ihren Irrtum wahrnehmen. — Ebenso äußerlich ist die Auffassung der Minne. Echte Liebesleidenschaft ist selten; deshalb wirkt das leichtfertige Durchbrechen aller sittlichen Schranken oft geradezu widerwärtig. Und hat auch die ritterliche Poesie ihr hohes Lied der Liebesleidenschaft, so erscheint es doppelt bezeichnend, daß die Dichter von „Tristan und Isolde", der Trouvère Thomas wie Meister Gottfried von Straßburg keine Ritter waren. Aber auch Tristans und Isoldens Schicksal zeigt mehr das durch den Zaubertrank hervorgerufene Wüten der Elementarmacht „Liebe" im Menschen, als ein liebendes Menschenpaar.

Wenn man das alles bedenkt, versteht man, daß das Rittertum so bald verfallen mußte, daß seine Kunst und Kultur der Entwicklung so wenig fortwirkende Werte gab. Aus der wirklich hochgesteigerten Form feiner Lebensart versank man schnell wieder in die schlimmste Roheit. Wie beim Zeitalter des galanten Frankreichs sieht man auch hier, daß ein noch so ausgebildetes Zeremoniell der Lebensführung innere Roheit der Gesinnung und Armut der Gefühlswelt durchaus nicht ausschließt. Aber selbst die wirklich lebendigen Kulturwerte, die dem Rittertum zu danken sind, so die Erweiterung des Gesichtskreises durch die Kreuzzüge, das Verständnis für die Schönheit der Kunst, wurden für die Folgezeit nicht vom Rittertum fruchtbar gemacht, sondern von jenen Volkskreisen, die im hohen Mittelalter hinter der Ritterschaft verschwunden waren. Man denke dabei auch daran, daß

für Italien, in dem das Rittertum eine verhältnismäßig kleine Rolle spielte, die „Neuzeit" fast zweihundert Jahre früher begann, als in den Ländern, in denen das Rittertum geblüht hatte.

Auch die ganze künstlerische Kultur des Rittertums mit ihren mehr von außen empfangenen Eindrücken, ihren mehr auf äußere (formale) Vollendung zielenden Bestrebungen hat der Folgezeit keine fruchtbaren Keime hinterlassen. Die ganze ritterliche Dichtung hat etwas von Treibhauskultur, ist nirgendwo recht bodenständig, nirgends national. Was in den Werken der Chrestien von Troyes, Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg, Walther von der Vogelweide uns heute noch tiefer packt, das ist nicht eigentlich ritterlich, das liegt außerhalb der „höfischen" Welt. Für alle diese Völker galt es trotz ihrer so schönen ritterlichen Kunstblüte ganz von neuem anzufangen, als sie eine eigentlich nationale Poesie anstrebten. Sie mußten an älteres Volksgut (Heldensage) und vor allem an das während der Ritterzeit in bescheidener Verborgenheit gebliebene Schaffen des Volkes, der Geistlichkeit (Mystik), und des städtischen Bürgertums (Forschertrieb, Unternehmungsgeist, auch Architektur) anknüpfen, als es galt für die neuen Ideen einer neuen Zeit den künstlerischen Ausdruck zu schaffen.

Erst recht versagen aber mußte diese ganze Welt gegenüber der Musik. Diese kann ohne formale Lebenskultur zu hoher Ausdrucksfähigkeit gelangen, wie vielfach das Volkslied und als Ganzes die Zigeunermusik beweist. Nimmer aber vermag sie dort zu gedeihen, wo das persönliche Fühlen und Empfinden nicht stark sein kann, oder wo ihm ein freies Ausströmen versagt ist. Wie konnte die „Sprache des Herzens" überzeugende Töne finden, wo das tiefste Herzensgefühl, die Liebe, ein künstlich konstruierter Begriff war, eine „fröhliche Wissenschaft" — freilich fehlte gelegentlich einem unwissenschaftlichen Ehemann das Verständnis und er tötete ganz ernsthaft den theoretischen Schänder seiner Ehre —, aber nicht die stärkste Lebensmacht? Wie hätte sich der Ausdruck persönlichsten Empfindens entwickeln können, wo die Persönlichkeit so ganz im Stand auf- oder gar unterging?

In der Tat ist die Musik dieser Troubadours und Minnesänger für die Entwicklung völlig bedeutungslos geblieben. Sie hat sicher in den Augen der Dichter überhaupt nicht die Bedeutung gehabt, deren Vorstellung bei uns fast von selbst Platz greift, wenn wir von Minne*sang* und nicht von Minne*dichtung* reden. Die Dichtung herrschte immer

vor. Die Troubadours haben sich persönlich überhaupt weniger mit der Musik abgegeben; bei den deutschen Minnesängern, die ja selber ihre Gedichte komponierten, blieb die Musik gerade darum in noch bescheideneren Grenzen.

So haben wir von vorneherein festzuhalten: Troubadours und Minnesänger haben der Musik nicht eigentlich Neues gebracht, sondern nur Vorhandenes übernommen; aber auch das Übernommene haben sie nicht weiter ausgebildet. Das musikalische Verdienst dieser für die Dichtung weit bedeutsameren Künstlergruppen liegt mehr auf kulturellem Gebiet. Troubadour- und Minnedichtung waren naturgemäß weltlich; sie verhalfen also dem weltlichen Fühlen gegenüber dem bisher allein herrschenden geistlichen zur Betätigung. Das wurde für die Folgezeit sehr bedeutsam. Ferner erfuhr durch diese lyrische Dichtung die Musikpflege quantitativ in den vornehmen Kreisen eine Steigerung. Endlich schöpften Troubadours und Minnesänger für ihre Musik nicht nur aus dem Gesang der Kirche, sondern auch aus dem des Volkes. Sie trugen also dazu bei, daß dieser in Kreise drang, in denen für die nächste Zeit die geistige Entwicklung vor sich ging.

Man erkennt, daß diese musikalischen Verdienste mehr allgemeiner Art sind. Man wird es darum auch nur folgerichtig finden, wenn unser Bild von der ja vielfach verlockend schönen Welt der Troubadours und Minnesänger nur die allgemeineren Linien gibt. Über die Mehrzahl der schaffenden Persönlichkeiten muß man die Literaturgeschichte zu Rate ziehen, denn sie waren Dichter, nicht Musiker.

* * *

Wilde Rosen blühen im verlassensten Grunde, entsenden ihren Duft vom einsamen Waldrain in unwirtliches Land. Im Garten wächst ihre Schwester. Sie ist „kultiviert“, das heißt, sie erheischt Pflege, ihr Vorhandensein zeugt für eine Kultur, für gärtnerische Pflege und für Freude an ihren Erzeugnissen. Ohne das alles wäre niemals aus der wilden die zahme Rose geworden. Ähnlich ist das Verhältnis zwischen Volkslied und Kunstlied. Jenes wächst wild. Irgend einem erblüht es im Herzen; er singt es ohne Absicht hinaus. Es ist Zufall, wenn es aufgezeichnet wird, wie es Zufall ist, wenn die wilde Waldrose von einem andern gepflückt wird, als vom kecken Winde. Das Kunstlied dagegen setzt einen Dichter und Musiker voraus, der

sich des Wertes seiner Schöpfung bewußt ist, der nach Mitteln sucht, sein Werk zu erhalten und zu verbreiten. Es hat ferner zur Voraussetzung eine Gesellschaft, die fähig ist, diese künstlerischen Gaben zu genießen; mit einem Worte: das Kunstlied erheischt eine Kultur, kann nur in einer solchen gedeihen.

Das klassische Altertum hatte ein Kunstlied besessen. Die griechischen Sänger von Liebe', Lied und Labetrunk hatten in Rom geschickte Nachfolger gefunden. Und die alten Lieder hafteten so zäh im Gedächtnis der christlich gewordenen Gesellschaft Italiens, daß im 5. Jahrhundert die Klagen der Geistlichkeit über dieses heidnische Singen noch sehr häufig sind. Es war ja ganz natürlich, daß das junge Christentum zunächst die formale Lebenskultur vernachlässigen mußte. Es hatte mit der Umgestaltung des ganzen religiösen Lebens vollauf zu tun. So blieb für das weltliche Leben zunächst die altheidnische, von den Vätern ererbte Kultur maßgebend. Wir haben im Abschnitt über die frühchristliche Musik dargetan, wie unbedenklich man heidnische Musik übernahm, wie man in antiken Metren die neuen christlichen Hymnen dichtete. Aber es ist klar, daß wenn eine Italienerin des 4. oder 5. Jahrhunderts von ihrer Liebe sang, sie es in den trauten Strophen des Horaz und Catull tat. Das „Integer vitae“ aber hatte im Munde des Römerjünglings, der dabei an „Lalage, die süß lächelnde, die hold plaudernde“ dachte, sicher einen weniger ernsten Klang, als die würdevolle Melodie, die der treffliche Flemming geradezu für gymnasiale Schlußfeiern dazu geschaffen hat.

Diese ganze Welt versank erst, als der Schwerpunkt der kulturellen Gesamtentwicklung nach dem Norden verschoben wurde. Denn die geistliche Kultur des Mittelalters ist, so starke Unterstützung sie aus dem Süden erfuhr, so gewaltig das Papsttum sich entwickelte, doch ein germanisches Gewächs. Das Italien vor Dante hat für die Entwicklung der Künste nichts zu bedeuten, Spanien wurde zu einer Heimstätte der islamitischen Kultur. Das von germanischem Blute gedüngte Nordfrankreich und das deutsche Sprachgebiet wurden der Schauplatz, wo sich die christliche Weltanschauung am reinsten entwickelte. Das war ja auch nur an einer Stätte möglich, für die diese Kultur völliges Neuland war, wo keine verwandten Formen an eine Welt erinnerten, die vergessen werden sollte. Die altgermanische Kultur war zum Widerstand gegen die christliche zu schwach; sie versank mit der alten Religion. Mit vollen und reichen Kräften machte man sich die neue Welt zu eigen.

Karl der Große, der mit seinem überzeugten Christentum eine ausgesprochene Vorliebe für altgermanische Kulturerscheinungen in Sprache, Sitte und Kunst zu verbinden wußte, ist eine vereinzelte Erscheinung. Sein Sohn bereits sah in den vom Vater gesammelten altgermanischen Liedern nicht mehr die künstlerische Größe, sondern bloß den heidnischen Inhalt. So erleben wir unter den Ottonen das seltsame Schauspiel, daß die erste christlich-deutsche Kultur eine Renaissance der lateinischen Kunst ist. Und so ganz fühlt sich der Geistliche als Träger dieser Kultur, daß er sich sogar jene nationalen Stoffe, die ihm gefallen, in seine lateinische Sprache überträgt. Man denke an Ekkehards „Waltharius", aus dessen Hexametern wir noch den alten Heldenton heraushören zu können vermeinen. Der hundert Jahre spätere „Ruodlieb" (1020—1030) aber zeigt dann bereits, daß die gelehrigen Weltkinder mündig werden. Denn wenn auch das Gedicht noch lateinisch ist, so ist es doch nicht von den geistlich-kirchlichen Idealen, sondern von den weltlichen einer sich neu bildenden Gesellschaft beherrscht.

Für Deutschland kann man die Entwicklung dahin fassen, daß zunächst nur die Geistlichen und die von den geistlichen Schulen Gebildeten imstande waren, eine künstlerische Kultur zu genießen. Die Schöpfer dieser Kunst waren die Geistlichen; die Weltlichen, die sich daran schöpferisch beteiligten, bewegten sich dabei ganz in geistlichen Bahnen. Je mehr nun die weltliche Gesellschaft erstarkte, um so reicher wurden die weltlichen Elemente, die naturgemäß aus dem Leben der unteren Volksschichten heraufgenommen wurden. Als sich die weltliche Gesellschaft stark genug fühlte, machte sie sich von der Geistlichkeit ganz frei und übte nun in der weltlichen d. i. nationalen Sprache die Künste, die sie von den Geistlichen im Latein gelernt hatte. Jetzt mußte sich die Geistlichkeit, wollte sie gehört werden, weltlich gebärden (vergl. die Epen der Pfaffen Konrad und Lamprecht). Wie dabei verweltlichte Kleriker, die fahrenden Schüler, mitwirkten, haben wir im vorigen Abschnitt gesehen.

Es ist wichtig, daß man sich klar macht, daß sich eine weltliche Kultur im mittelalterlichen Deutschland ganz selbständig entwickelt hat. Die geistliche Dichtung gab die formale Schulung; zuletzt war ja der Inhalt auch der lateinischen Dichtung bereits deutsch gewesen. Sobald es noch die Sprache wurde, war die rein nationale Dichtung auf christlicher Grundlage gegeben. Wir haben denn auch viel versprechende Anfänge z. B. für die Lyrik in den Liedern des Kürenbergers, Dietmars

von Aist u. s. w. Da begünstigte die Internationalität des Rittertums das Eindringen der bereits weiter entwickelten Kultur des Westens.

Frankreich stand schon durch die Sprache in viel engerer Beziehung zur klassischen Vergangenheit. Außerdem aber war zumal auf südfranzösischem Boden die alte Überlieferung immer lebendig geblieben. Hier hatte das Barbarentum am wenigsten gehaust, und die glänzenden Reste der altrömischen Welt erhielten das Gefühl für Luxus und Genuß lebendig. Dazu nun die Fruchtbarkeit dieses Gartenlandes, das seine Bewohner reich machte, die heitere Schönheit der ganzen Natur, — es ist nicht zu verwundern, daß hier die weltflüchtige Lehre des Christentums nur in erlesenen Gemütern Wurzel schlug, daß dagegen bei der großen Masse nur eine mehr äußerliche Kirchlichkeit zu erreichen war.

Hier in der Provence, wo nach Macaulays Worten „zwischen Kornfeldern und Weinbergen viele reiche Städte blühten, von denen jede eine Republik im kleinen war, stattliche Schlösser standen, die alle das Miniaturbild eines kaiserlichen Hofstaats enthielten," herrschte ein freiheitssüchtiger, auch ein unabhängiger, trutzender Geist. Der Klerus stand bei diesen unkirchlichen Herren so gering in Achtung, daß die Geistlichen, wie Puy-Laurens in seiner Chronik erzählt, sich verstellen mußten und die Tonsur verbargen. Hier stand nicht wie in deutschen Landen die Kirche im Mittelpunkte des Lebens, sondern die Frau, und nicht der Seligkeit des Jenseits galt das höchste Streben des Lebens, sondern irdischer Liebe. Die Frau steht denn auch im Mittelpunkt der französischen Dichtung, und es ist ein allgemeiner Zug, daß die Rechte des Herzens allen andern vorangehen. Während aber im nördlichen Frankreich, wohl unter dem Einfluß des Keltentums und der stärkeren germanischen Blutbeimischung die Dichtung den heroisch-epischen Stil bevorzugt, trägt sie im Süden einen durchaus lyrischen Charakter. Hier offenbart sich der Einfluß des Maurentums, das mit der Zeit die Verweichlichung des südfranzösischen Ritterideals herbeiführte. Man vergleiche dafür die Wandlung, die der heroische Charakter des im ersten Zusammenprall mit der maurischen Welt entstandenen „Rolandsliedes" erlitt. Die späteren Bearbeitungen des ursprünglich kühnen und durchaus männlichen Heldensangs unterscheiden sich in nichts von den konventionellen Ritterdichtungen mit ihren ewigen Liebeleien zwischen christlichen Rittern und maurischen Frauen. Alles wird weichlicher, ja geradezu weibisch. Die maurische

Kultur war eben in allem, was Lebensgenuß betraf, der damaligen christlichen weit überlegen. Im 10. und 11. Jahrhundert sah die mohammedanische Literatur auf eine kaum zu fassende Fülle von Lyrik; Hammer-Purgstall verzeichnet 5218 Dichternamen. Und bereits hatte Motanabbi seine feinen, so oft liederlichen, ja frivolen Lieder gesungen. Der rege Verkehr zwischen Südfrankreich und Spanien erleichterte der lebenslustigen Ritterschaft die nur zu willig geleistete Gefolgschaft zu einem rein weltlichen, genußsüchtigen, heiteren, aber doch recht oberflächlichen Leben.

In dieser Welt ist die Lyrik der Troubadours gewachsen; bald ward sie ihr beliebtester und schönster Schmuck. Mit Eifer oblag die ganze Ritterschaft dem Studium dieser „fröhlichen Wissenschaft". Von den armen, man möchte sagen, „fahrenden" Vertretern ihres Standes, die selbst wenn sie nicht um Lohn sangen, doch durch die Ausnützung der Gastfreundschaft ihrer reicheren Genossen aus ihrer Kunst den Lebensunterhalt gewannen, bis hinauf zu den reichen Grafen, den glänzenden Regenten der Provence war ein allgemeines Singen. Diese Welt lebte und träumte im rosigen Lichte der Poesie, bis die Feuersglut der Scheiterhaufen der Inquisition ein schreckliches Erwachen brachte.

Der ganzen Troubadourlyrik eignet ein gemeinsamer Zug. Man hat bei ihr noch viel stärker, als beim deutschen Minnesang, das Gefühl einer Standespoesie, deren Erzeugnissen nur vereinzelte Dichter den Stempel ihrer Persönlichkeit aufzudrücken vermochten. Nun gab es ja mancherlei Abarten dieser Lyrik. Zur großen Masse der Chansons, der ausgesprochenen Liebeslieder, kamen mit verwandtem Inhalt die Planches (Complaintes, Klagelieder), Soulas (Trostlieder), bei denen die Tröstung soweit gediehen ist, daß die Stimmung heiter, ja ausgelassen wurde, und Pastourelles, eine Vorahnung der späteren Schäferpoesie und ebenso verliebt, wie diese. Die Sirventes (Dienstlieder) hatten nicht nur den Charakter der Huldigung, sondern auch der satirischen Befehdung des Gegners; Tenson heißen die Lieder der poetischen Wettkämpfe, in denen die Damen der Cour d'amour oder Corte d'amore (Liebeshof) das Urteil sprachen. Das Rondel hatte als Rundgesang einen regelmäßig wiederkehrenden Refrain; allerlei Tanzlieder schließen sich an; die Lais (Leiche) dagegen sind meist ausgedehntere Stücke balladenhaften Inhalts. Aber trotz dieser verschiedenen Namen und Formen, ist eines allen gemeinsam: die Verherrlichung der Liebe und der Frau; die Naturschilderung ist stereotyp, und ein Bertrand de Born

(blühte 1180—1195) steht mit seinen Kampfliedern ganz vereinzelt. Frauendienst (domnei von domina, die Herrin) war die Losung dieser Poesie. Er wirkt wie das friedliche Seitenstück zum Lehensverhältnis. Nicht die Leidenschaft wahrer Liebe war die Triebfeder, sondern die Sucht nach Ehre: beim Dichter die Ehre einer hohen Dame dienen zu dürfen, bei der Dame die Ehre von einem berühmten Dichter gepriesen zu werden. Nach Regeln war dieses „Dienstverhältnis" geordnet, das seiner ganzen Art nach von einem eigentlichen Liebesverhältnis weit entfernt war. Seine „Herrin" als das Muster aller Frauen zu preisen, war des Dichters Ziel; die rechte Liebe hatte hier nichts zu suchen. Man hat hierin oft ein sittliches Moment gesehen. Ich kann das kaum finden, wenigstens nicht bei den Troubadours, eher bei unsern Minnesängern, wo mehr die Frau als Gesamtheit, denn das einzelne Individuum hervortritt. Aber abgesehen davon, daß die sittlichen Schranken sehr oft und mit einem gewissen Stolz durchbrochen wurden, hat dieses ständige Spielen mit Vorstellungen, die nur durch den Ernst der Empfindung geadelt werden können etwas Unsittliches. Außerdem auch etwas Unkünstlerisches, da auch wahre Kunst nur bei voller Anteilnahme des Schaffenden gedeihen kann. Alles andere ist schließlich doch Künstelei.

Wie sehr die Troubadourlyrik Standespoesie war, geht aus der Benennung der Dichter hervor. Wohl war die Bezeichnung Troubadour, im Norden Trouvère, von echt künstlerischem Gesichtspunkt aus des Künstlers vornehmster Eigenschaft, seiner Schöpferkraft (trobar, trouver = finden) hergenommen. In der Praxis aber wurde die Zuerteilung dieses Namens davon abhängig gemacht, daß man ohne andern Gegenlohn, als den der Liebe seine Kunst übte. Es entschied also nicht die künstlerische Fähigkeit, sondern die Wohlhabenheit. Auch der größte Künstler verfiel, sobald er um Lohn seine Kunst übte, der Klasse der Jongleurs (jogleor, joglar) in Nordfrankreich Ménétriers, anglonormannisch Minstrels. Die beiden letzten Bezeichnungen kennzeichnen durch den sprachlichen Zusammenhang mit dem lateinischen minister das dienende Verhältnis; Jongleurs d. i. Spaßmacher heißen auch die Fahrenden. Wir erkennen daraus, daß vielfach „Fahrende" von den echten „Troubadours" in Dienste genommen wurden. Welcher Art diese waren, erhellt aus den Bezeichnungen „Chanteors" und „Estrumenteors".

Also „Singer" und „Spieler" nahmen die Herren Troubadours in Lohn und Sold. Die Vereinigung dichterischer und musikalischer

Schöpferkraft in einer Person ist zu allen Zeiten selten gewesen. Der Troubadour war in der Regel bloß Dichter; die Musik schuf ihm sein Spielmann. Oder wenn der Troubadour selber auch die Weise erfunden hatte, so ward der Spielmann ihr Sänger, ihr Überbringer an die Geliebte, ihr Verbreiter. Wie innig dieses Verhältnis der beiden werden konnte, zeigt die schöne Sage von Richard Löwenherz und seinem Minstrel Blondel. Im vorliegenden Fall liegt aber der Keim des Fortschritts nicht in der höchsten Einheit, sondern in der Zweiheit der an der Kunst Beteiligten. Wenigstens für die musikalische Seite. Diese Chanteors und Estrumenteors waren die musikalischen Virtuosen ihrer Zeit. Sie wollten beim Vortrag der ihnen anvertrauten Lieder auch selber glänzen und statteten die Weise darum musikalisch so reich aus, wie ihnen nur möglich war. Auf diese mehr virtuosenhafte Verzierung beim Vortrag geht es sicher, wenn z. B. Peire von Auvergne (1155—1215) die Sänger mahnt, seine Lieder so zu singen, wie er sie geschrieben. Diesem starken Hineinbeziehen des ausschließlich musikalischen Elementes ist es zu danken, daß die französische Troubadourlyrik in der Melodik reicher ist, als der poetisch weit wertvollere deutsche Minnesang, wo die Gleichheit von Dichter und Komponist die Regel war.

Troubadour-Melodien sind uns reichlich, wenn auch nicht in so hoher Zahl, wie Gedichte überliefert. Bei den ältesten der erhaltenen Gedichte, denen Wilhelms von Poitiers (1087—1127), fehlen die Melodien. Die ältesten uns erhaltenen derselben sind hundert Jahre später und stehen über Gedichten des Châtelain Regnault de Coucy (1187—1203), von dessen leidenschaftlicher Liebe zu Gabrielle von Fayel bereits ein dem 13. Jahrhundert angehöriger Roman erzählt. Auf der Kreuzfahrt zu Tode getroffen, hatte dieser sangeskundige Schloßhauptmann seinem Knappen den Auftrag gegeben, daß er ihm nach dem Tode das treue Herz aus der Brust schneiden und es in einer goldenen Kapsel der Geliebten überbringen solle. Aber der Sieur von Fayel kam dahinter; ihn rührte diese Liebe nicht, sondern weckte ihm glühende Eifersucht, für die er grausame Rache nahm, indem er der Gattin das Herz ihres Geliebten als Speise vorsetzen ließ. Als ihr das Grausige kund ward, hungerte sie sich zu Tode. Einen ähnlich tragischen Ausgang nahm die Liebe Guillem de Cabestaings und der Gräfin von Roussilon. Es gab eben Ehemänner, die der „fröhlichen Wissenschaft" barbarisch gegenüber standen. Aber diese eifersüchtigen Männer waren selten, und sie wurden — darin liegt das

Bezeichnende — von ihrer Zeit verurteilt, während eine ältere Rechtsanschauung dem betrogenen Gatten das Recht der Rache zusprach. Jetzt aber wurden sie von den eigenen Standesgenossen bekämpft. Das sündige Liebespaar aber umkleidete die Zeit mit dem verklärenden Gewande der Legende und der Poesie.

Die Troubadourweisen unterscheiden sich nach ihrer äußeren Aufzeichnung nicht von einer Choralmelodie. Aber der Choral war auf Prosatexte gesetzt; hier handelt es sich dagegen um Melodien, die sich an rhythmisch fein gegliederte, durch den Reim kunstvoll gebundene Gedichte schlossen. Der Reim ist in musikalischer Hinsicht so wichtig, weil er eine Periodenbildung in ganz anderem Maße begünstigt, als etwa die Strophenformen der alten Sprachen. Auch daß der Rhythmus nicht wie hier auf Länge und Kürze der Silben, sondern auf Hebung und Senkung des Tones beruhte, begünstigte die Melodiebildung. Dabei war die mehr gleichschwebende Betonung des Französischen fürs erste wenigstens einer freieren Bewegung der Melodie günstiger, als die starke Betonung des Deutschen, die sich leicht zunächst bei einem gehobenen Rezitativ genügen ließ. Daß die Texte ausgesprochenen Musikanten (den chanteors und estrumenteors) in die Hände kamen, begünstigte noch das rein musikalische Element. So sind denn in der Tat die Troubadourmelodien vielfach so leicht bewegt, so anmutig und melodisch schwungvoll, ja auch — ein von Ambros (Musikgesch. II. S. 249) mitgeteiltes Lied des Königs Thibaut von Navarra (1201—1253) beweist es — rhythmisch so interessant, daß man zur Überzeugung gelangt, daß hier auch in musikalischer Hinsicht ein reicher Liederfrühling hätte erblühen können, wenn der Zeit nicht das Gefühl für die Harmonie, für die Wechselbeziehung der Töne gefehlt hätte. Erst diese aber ermöglicht ein wirklich geschlossenes Melodiegebilde. Dagegen zeigt sich ganz deutlich, daß in diesen Liedern bereits unsere beiden Klanggeschlechter des Dur und Moll wirksam sind, daß also in der Praxis des weltlichen Gesanges die Befreiung von den alten Kirchentönen längst erfolgt war, bevor die musikalische Wissenschaft sie anerkannte.

Man darf diese Musik nicht bloß nach dem beurteilen, was die schriftliche Aufzeichnung uns davon sagt. Auch aus der so ungemein wichtigen, von R. von Liliencron und Paul Runge für den deutschen Minnesang zuerst bewiesenen Tatsache, daß die Notation nicht mensuriert (die Taktdauer zeigend) ist, sondern wie die Choralnotenschrift (die Neumen) nur die Tonhöhe angibt, darf man nicht zu weit-

gehende Folgerungen ziehen. Dazu neigen aber die Philologen, die die mittelalterliche Lyrik zumeist nach der sprachlichen und literaturgeschichtlichen Seite betrachten, immer wieder. Man hält sich dabei zu sehr an die äußere Erscheinung der Notenschrift. Diese war aber auch hier nur ein „subsidium rememorationis", eine Unterstützung des Gedächtnisses. In diesem Gedächtnis haftete nicht nur die genaue Tonhöhe, sondern auch Tempo, Vortragsart und vor allem der Rhythmus. Daß die ganze Vortragsweise im deutschen Minnesang zumeist mehr gehobenes Rezitativ war, bei den Troubadours dagegen unserm Liedbegriff viel näher kam, hat besondere, bereits oben ausgeführte Gründe. Die Notation in Neumen erschwert zwar für uns Heutige die rhythmische Wiederherstellung dieser alten Lieder; die Zeitgenossen verstanden es aber sehr gut, aus den dürftigen Andeutungen mit Zuhilfenahme der mündlichen Überlieferung das Kunstwerk zu vollem Leben erblühen zu lassen.

Zu diesem Schlusse gelangt auch R. von Liliencron, über den auch die Veranstalter des Neuausgabe der Jenaer Liederhandschrift für das Grundsätzliche nicht hinauskommen, nachdem er vorher gesagt hat, daß die Lieder der Troubadours und Minnesänger, eigentlich „weltliche Choräle gregorianischen Stiles" seien. „Ihre Noten," führt er in der „Zeitschr. für vergleichende Literaturgesch." (1894) aus, „haben weder absolut noch gegeneinandergemessen einen festen Zeitwert, sondern nur eine accentische Abstufung (modern gesprochen guten oder schlechten Taktteil), die ausschließlich durch den Text und seine Accente, Hebungen und Senkungen bestimmt und geregelt wird. Ebenso ist der strophische Aufbau der Melodie nur die musikalische Kehrseite des Zeilen- und Reimgebäudes der Worte. Daß die Melodie sich trotzdem *ganz von selbst in Takt regelt*, ist lediglich die Folge des Taktmaßes der Verszeile." Viel stärker wird die in dem letzten Satz zugegebene musikalische Entwicklung des Minnesangs vom gleichen Verfasser in der Neuauflage von Pauls „Grundriß der germanischen Philologie" (II. S. 565) betont: „Obwohl das Maß der Noten kein scharf gemessenes ist, so tritt doch zur alten gregorianischen Rezitierkunst für diese ihre weltliche Tochter ein Moment hinzu, welches eine *festere Messung der Notenwerte* mit sich bringt. Es ist der Umstand, daß ein wichtiger Teil der Lieder dieses Stils von jeher als Tanzlied diente. Der Schritt des tanzenden Chores ergab ja von selbst ein festes Maß des Gesanges."

Nun damit dürfen wir Musiker uns nun zufrieden geben.

Troubadour- und Minnesang bedeuten also in der Tat gegenüber dem gregorianischen Choral etwas ganz Neues. Nur der Schreibweise nach waren sie Töchter des Chorals. In Wirklichkeit sind sie trotz allem im Gegensatz zum Choral rhythmisierte Lieder, der Anfang einer neuen Musik, die sich bloß deshalb nicht entwickeln konnte, weil die Musik noch nicht weit genug war, das künstlerisch zu gestalten, was der Volksinstinkt geschaffen hatte. Der aber überwog beim lebendigen Vortrag der Lieder durch die Sänger ihrer Zeit.

Wir müssen und die Gewandtheit dieser Fiedler und Sänger als ganz beträchtlich vorstellen. Sonst hätte die Musik sich nicht in der gesamten ritterlichen Welt einer solchen Beliebtheit erfreut, daß die Ausbildung in ihr zumal für die Frauen als ein unentbehrlicher Teil ritterlicher Bildung erschien. Dabei war die Kenntnis eines Instruments ebenso erforderlich, wie die des Gesangs. Das erscheint uns seltsam, da ja der damalige Zustand der Musik eine wirkliche Ausnützung des Instruments ausschloß. Aber der Zeit genügte eben das einstimmige Spielen einer Melodie ohne harmonische Füllung. Übrigens ist auch heute diese Genügsamkeit gar nicht so selten. Durchschnittsgeiger kommen in der Regel nicht viel weiter. Die Flöte war lange als Soloinstrument beliebt. An der Okarina ergötzt sich manches einfache Gemüt, und das Zusammentippen einer Melodie mit einem Finger auf dem Klavier hat auch noch Liebhaber. Man ist also auch heute vielfach den Instrumenten gegenüber in dieser Hinsicht anspruchsloser, als beim Gesang, wo sich die Mehrstimmigkeit von selber einstellt.

Die Fähigkeit, auf einem Instrument eine Melodie zu spielen, war schließlich keine so schwierige Aufgabe, und so erscheint es auch nicht so schlimm, wenn von einem rechten Spielmann verlangt wurde, daß er eine Art von Orchester war und neun Instrumente spielte. Nach der Aufzählung in verschiedenen Dichtungen waren diese Instrumente: Viole (viele), Drehleier (chifonie), Psalter (salteire), Geige (giga, gigue und die geigenähnliche Rotte), Harfe (harpe), der Klingel- und Klapperapparat „harmonie", außerdem die frestele, eine Art Schalmei und das „Instrument aller Instrumente", der Dudelsack, der sich einer solchen Hochschätzung erfreute, daß die Meinung aufkam, die Musik sei nach seinem französischen Namen „muse" benannt.

Aus der großen Zahl berühmter Troubadours, über deren Leben und Schaffen man in dem schönen Buche von Diez „Leben und Werke der Troubadours" das einzelne nachlesen möge, seien hier noch genannt

Bernard de Ventadour (1140—1195) und Peire Vidal (1175—1215). Beide aus niederem Stand waren beide gleich maßlos in der kindischen Art, wie sie ihre Dienstbeflissenheit gegenüber ihrer „Herrin" an den Tag legten. Schöne Melodien schuf Guillaume de Machault (1284 bis 1369). Weitaus die interessanteste Erscheinung als Mensch und als Künstler aber ist Adam de la Hâle (oder Halle). In dem um 1240 zu Arras geborenen Bürgerssohn lebte ein unsteter Geist und ein unbändiger Sinn. Sein Leben setzt sich aus Abenteuern zusammen, so daß man wohl annehmen darf, die Namen „der Hinkende" oder „der Bucklige von Arras", mit denen ihn die Zeitgenossen bedachten, hätten mehr auf seine geistigen Seltsamkeiten gezielt. Die körperliche Äsopsgestalt bestreitet er jedenfalls selbst. Aus dem Kloster vertrieb ihn die Erinnerung an die Geliebte. Als er die Ehe mit ihr erzwungen, litt es ihn auch nicht in den neuen Fesseln. Erst studierte er noch in Paris, dann kam er nach Ägypten, Syrien und Palästina. Fern der Heimat in Neapel ist er etwa 1287 gestorben, als Dichter des finstern Karl von Anjou, an dessen Hof er sein heiteres Singspiel von „Robin und Marion" zur Aufführung brachte. Ein Zeitgenosse rühmt von ihm: „Er war vollkommen im Gesang und wußte Chansons zu machen und Wechsellieder und Motetten, deren er eine große Anzahl dichtete, und Balladen, ich weiß nicht wie viele." In dieser Aufzählung ist der wichtigsten Tätigkeit Adams nicht einmal gedacht. Von ihm stammen die zwei ältesten nicht geistlichen Dramen Frankreichs. „Le ju Adan ou de la fuellie" (das Spiel Adams oder das Spiel in der Laube) vom 1. Mai 1262 schildert in scharfer satirischer Beleuchtung des Dichters eigenes Leben. Hatte er hier schon Lieder eingestreut, so darf man das bereits oben genannte „Jeu de Robin et de Marion" als Singspiel, ja als komische Oper bezeichnen. Sie wurde noch hundert Jahre später alljährlich zu Pfingsten in Angers gespielt. Adam steht auch hier an der Spitze einer für sein Land sehr bedeutsamen künstlerischen Entwicklung. In rein musikalischer Hinsicht war Adam im Liede, in dem er sich an den Volksgesang anschloß, sehr glücklich. Wir haben ein Marienlied „Glorieuse vierge Marie" von ihm, das in seiner rührenden Zartheit und Innigkeit noch heute ergreift. Was er dagegen als gelehrter Musiker an mehrstimmigen Motetten schuf, ist ebenso roh und ungelenk wie die andern derartigen Versuche der Zeit. —

Ganz denselben Charakter, wie in der Provence, trug die Troubadourpoesie in Spanien und Portugal. Hierher hatte Graf

Heinrich von Burgund die „fröhliche Wissenschaft“ verpflanzt. Die provençalische Abstammung offenbart sich vielfach auch in der Gleichheit der Versmaße. In beiden Ländern waren Könige und Fürsten der Verbreitung der Sangeskunst besonders förderlich. Daß der maurische Einfluß hier stark hervortritt, braucht nicht erst betont zu werden. Als gleichwertiges Element herrschte er am sizilianischen Musenhofe des Hohenstaufers Friedrich II. Andere Staufer, so Manfred und der unglückliche Konradin, der selber dichtete, hatten deutsche Sänger im Gefolge. Daß Karl von Anjou den bedeutenden Adam aus Arras in Diensten hatte, ist bereits erwähnt. Nach dem oberen Italien war der Weg für die provençalischen Sänger noch näher. Sie erfreuten sich hier auch großer Beliebtheit. Aber so recht vermochte die fröhliche Kunst in Italien nicht aufzublühn. Das Leben, das anderswo vielfach spielerisch war, hier war es furchtbarer Ernst. Die entscheidenden Kriege zwischen Papsttum und Kaisertum um die Vorherrschaft zerfleischten das Land. Noch schlimmer wüteten die unaufhörlichen Kämpfe im Innern. Bei der Unsicherheit aller Verhältnisse vermochte diese Liederkunst nicht zu gedeihen. Freilich hatte Italien auch um diese Zeit echte Dichter. Es waren Männer, die der Welt den Rücken gekehrt hatten, die nun, wie der heilige Bonaventura, aus glühender Seele Gott ihre Lieder sangen. Und das ganze Mittelalter hat keine zweite Erscheinung, die so Poesie lebte, wie der heilige Franz von Assisi, der in der stillen Einsamkeit seiner wilden Heimatberge die Einheit aller Kreatur mit dem Schöpfer begriff und mit den Vögeln um die Wette Gottes Lob sang.

Für die ritterliche Lyrik aber hat es zu Gebilden von eigenem charakteristischem Werte nur noch

der deutsche Minnesang.

gebracht. Man könnte das Verhältnis des deutschen Minnesangs zur Troubadourlyrik als bestes Beispiel für die Bedeutung der Nationalität in der Kunst benutzen. Denn bei der Gleichheit der ganzen künstlerischen Absicht, der gesellschaftlichen Bedeutung dieser Kunst und ihrer sozialen Vorbedingungen hätte das Ergebnis in Deutschland dasselbe sein müssen wie in Frankreich, wenn nicht eben die Verschiedenheit der Völker mitgewirkt hätte. Aber jene Verehrung der Frauen als höherer Wesen, von der Tacitus berichtet, war auch den Deutschen des Mittelalters noch eigen, die in der Frau durchaus nicht bloß das Geschlechtswesen sahen. Hier erblühte darum auch der Madonnenkultus zu seiner

lautersten, durchgeistigten Schönheit. Ihr verwandt war der Frauendienst, den die Minne erstrebte. Minne ist der ursprünglichen Bedeutung nach keineswegs gleich Liebe, ist vielmehr ein sinnendes Sichversenken in die Betrachtung eines Gegenstandes. Der Frau gegenüber bedeutet sie das stete Erinnern, das verweilende Gedenken an eine idealisierte Gestalt, zu der man das Weib erhob, das man, oft ohne sie persönlich zu kennen, sich zur Herrin gewählt hatte. Während der Frauendienst die südfranzösische Ritterschaft verweichlichte, galt in Deutschland das „Verliegen" als schwere Schande. Zu Taten trieb die Minne, sie machte den Mann „hochgemut".

Nicht als ob in Deutschland nun alles ideal und rein, als ob hier ein Durchbrechen der sittlichen Schranken unerhört gewesen wäre. Aber da war denn doch wohl echte Leidenschaft die Triebfeder, und nicht jene Renommiersucht, die einem den Genuß an der Troubadourlyrik so oft verleidet. Auch hier hatte das Wort des Tacitus noch Geltung: „nemo enim illic vitia ridet, d. i. Niemand macht sich dort über die Laster lustig." So behauptet zwar in den Narreteien des Frauendienstes der deutsche Minnesänger Ulrich von Liechtenstein (1200—1276) die Spitze. Aber gerade dieser deutsche Don Quijote wird durch einen verstiegenen Idealismus lächerlich und ist weit entfernt von jenen Troubadours, die wie Peire Vidal sich rühmen, von den Ehemännern mehr als ein Schwert gefürchtet zu sein. Übrigens wußte man zwischen hoher und „niederer" Minne wohl zu unterscheiden.

Das mittelalterliche Deutschland war im Gegensatz zu Frankreich von echter Religiosität erfüllt. Wie im „Wartburgkrieg" der König alle Jungfrauen ehrt, weil es eine Jungfrau war, die Gott gebar, so heischt Reinmar von Zweter das Frauenlob, weil Gottes Leib von einer Jungfrau geboren ward. Diese Verbindung von Frauendienst und Religiosität, die ein Hartmann von Aue zur Bedingung wahrer Ritterschaft macht, war ein bodenständiges Gewächs. Die französische, immer erotische Galanterie wirkte dagegen in Deutschland stets als fremd und forderte früh den Spott (Sperrvogels Lieder) heraus. Dann war das Leben in Deutschland überhaupt ernster und schwerer, als in der sonnigen Provence für den Einzelnen, wie für die Gesamtheit. Die inneren Kämpfe zwischen Kaiser und Fürsten erhielten die Gemüter in steter Spannung. Noch stärker litt und stritt das Volk im Jahrhunderte langen Streit zwischen Papst und Kaisertum. Das war bei aller Träumerveranlagung, von der auch die Politik der Staufer stark beeinflußt wurde, eine Männerzeit. Auch die Dichter wurden

von den Zeitfragen ergriffen. Das deutsche ritterliche Singen ist durchaus nicht bloß Liebeslyrik. Der Herrendienst tritt gleichberechtigt neben den Frauendienst, und eines Walther von der Vogelweide politische Sprüche waren im Kampfe schärfere Waffen, als manches Ritterschwert. Darum sind auch die Persönlichkeiten, die uns aus den Reihen der Minnesänger gegenübertreten, viel schärfer geprägt, als die mehr typischen Gestalten der französischen Troubadours. Der sinnige Träumer Reinmar von Hagenau († vor 1207), der männlich leidenschaftliche Heinrich von Morungen (um 1200), die ernste Denkernatur Wolframs von Eschenbach († nach 1217) der derbe, mit bewußtem Trotz wider die höfische Mode aus dem Volkstum schöpfende Neidhart von Reuenthal († etwa 1240), vor allem aber Walther von der Vogelweide — swer des vergaeze taete mir leide — das sind Gestalten, denen die Troubadourlyrik Ebenbürtige als Künstler oder gar als Charaktere nicht zur Seite zu stellen vermag. —

Die gesamten geschilderten Verhältnisse begünstigten ein Überwiegen der Dichtung über die Melodie. Je bedeutsamer die erste war, um so weniger mochte sie ihren Vorrang um der Musik willen aufgeben. In der Tat begnügte man sich in musikalischer Hinsicht mit einer choralähnlichen Vortragsweise, und Ambros weist mit Recht auf die Praefation in der katholischen Messe hin. Derselbe Gelehrte faßt den Unterschied zwischen französischer und deutscher Art in die Worte: „Während in den französischen Gesängen der Trouvères die ganz liedmäßige Melodie das Wort überblüht und einhüllt, tritt hier das Wort, die Dichtung mit ihrem Vers und Metrum mächtig in den Vordergrund, sie ist die Hauptsache und der Gesang gibt ihr nur Halt und Färbung. Es ist ein auch sogar der antiken Singweise sehr analoges Verhältnis. Die Trouvèremelodien kann man in der neueren Notierungsweise als förmliche Liedweisen aufzeichnen, sie lassen eine moderne Harmonisierung zu, und es tritt ihre Schönheit dabei erst recht zutage; auf jene Klasse deutscher Minnesängerweisen läßt sich mit dem modernen Taktstocke so wenig losschlagen, wie auf den gregorianischen Gesang.“ (Ambros, Mus.-Gesch. II. S. 273). Das geht nun sicher zu weit. Man mag hier die oben (S. 162) mitgeteilten Ausführungen Liliencrons nochmals lesen. Sie gelten vom deutschen Minnesang ebenso gut, wie von der Troubadourlyrik. Dennoch hat Ambros bis zu einem gewissen Grade das Richtige getroffen; denn ein Unterschied liegt vor trotz der äußeren Gleichheit der Niederschrift. Das liegt aber daran, daß die französische Troubadourlyrik auch in

dichterischer Hinsicht mehr aufs Singen angewiesen war; daß sie nicht genug dichterische Werte in sich trug, um mit diesen allein bestehen zu können. Darum nahm auch der Trobadourdichter den Musiker zu Hilfe, während in Deutschland der Dichter allein sich auch für das Musikalische stark genug fühlte. Man muß natürlich auch zwischen den verschiedenen Gattungen des Minnesangs unterscheiden.

Deshalb braucht man nicht mit Friedrich Heinrich v. d. Hagen, der in seinem vierbändigen Werk über „die Minnesänger" (1838) als erster einen genauen Einblick in das ganze Gebiet ermöglichte, im Wesen der deutschen Sprache mit ihren starken Betonungsgesetzen die Ursache dieser Beschränkung der Musik zu erblicken. Denn das Volkslied hat sich durch dieselben Verhältnisse nicht hemmen lassen, und auch das Minnelied ist in jenen Fällen, in denen es sich an das Volkslied hielt, zur mehr geschlossenen und rhythmisch ausgeprägten Melodie gekommen. Das braucht in der Notierungsweise natürlich nicht hervorzutreten. Aber wie hätte man sonst zu Neidharts Liedern tanzen sollen, wenn sie nicht ausgesprochen rhythmisch gewesen wären? Es ist nicht einzusehen, weshalb Walther von der Vogelweide, der wiederholt über die Beeinträchtigung klagt, die der wahren höfischen Kunst durch „ungefügen" Gesang erwachse, nicht gerade diese an Spielmanns- und Volksart gemahnende scharfe Betonung des Musikalischen sollte gemeint haben. Jedenfalls hätte diese einen schrofferen Gegensatz zur höfischen Art bedeutet, als die mehr realistische Behandlung des Bauernlebens. Beide gingen eben Hand in Hand und bedeuteten das Empordrängen des volkstümlichen Elements in die starr abgeschlossene höfische Kunst. Leider ist die glückliche Verschmelzung beider Kräfte, die für Dichtung und Musik gleich fruchtbar hätte werden können, nicht zustande gekommen. Als sich das erste Mal — „Minnesangs Frühling" nennt die Literaturgeschichte diese in Österreich blühende Poesie — die ritterliche Lyrik in den Liedern Dietmars von Aist, des Kürenbergers und Meinlohs von Sevelingen auf volkstümlicher Grundlage durchaus national entfaltete, da hemmte die Einfuhr der französischen Lyrik ihre weitere Entwicklung. Mit dem „höfischen Leben" gewann dann die deutsche Lyrik jenen bisweilen im üblen Sinne künstlichen Charakter, in dem auch ein so deutsch fühlender Mann wie Walther die edle Kunst sah. Als dann die Bestrebungen eines Neidhart einsetzten, war für das Rittertum bereits die Zeit des Niederganges eingetreten. So wurden für den Minnesang, von vereinzelten Blüten abgesehen, die volkstümlichen Elemente nicht mehr fruchtbar; die ver-

rohende Ritterschaft hielt sich nur an den groben stofflichen Realismus, nicht an die edle Schönheit, die sich hier immer blühender entfaltete. Der Entwicklung des Volksliedes hat das nichts geschadet; im Gegenteil war es sicher von Vorteil, daß es im Zusammenhang mit echter Natur verblieb. Der Minnesang aber, der an der streng höfischen Art festhielt, verfiel immer mehr einem äußeren Formenwesen, bis er dann von den freien Burgen in die engen Städte geriet und hier zum

Meistergesang

verknöcherte.

Es mag uns zunächst schwer fallen, in den biedern Handwerkern und andern ehrsamen Bürgern, die meist am Sonntag nachmittag in Rathaus, Kirche oder auf einer Zunftstube zusammenkamen, um „Schule zu singen" die Nachfolger jener ritterlichen Minnesänger zu sehen, deren ganze Art uns so leicht vom Licht einer lebensfreudigen Romantik verklärt erscheint. Und doch hatten die Meistersinger ein Recht dazu, sich als Erben und Fortführer des Minnesangs zu betrachten. Freilich als Erben einer Kunstübung, und was läßt sich hier vererben? Die Meistersinger dachten anders. Die Poesie erschien ihnen lediglich Formsache und demnach erlernbar. Die „Töne" der großen Minnesänger glaubte man treulich zu bewahren. Das alles war ja natürlich ein Irrtum. Sie verstanden die Melodien der Minnesänger nicht; da sie zumeist des Notenschreibens unkundig waren, wurde die Überlieferung der alten „Töne" allmählich zur Karikatur. Uns fällt es schwer, das alles anders als von der lächerlichen Seite zu nehmen. Den Meistersingern aber war ihre Kunst furchtbar ernst. Aus der „fröhlichen Wissenschaft" war ein mühseliges Handwerk geworden. Da waren die zahlreichen Regeln der „Tabulatur", die die Schüler lernen mußten, bevor sie zu Schulfreunden wurden; Singer hieß erst, wer einige fremde Meistergesänge schulgerecht vortragen konnte; der Dichter mußte nach den Tönen anderer eine eigene Dichtung fertigen; zum Meister ward erst, wer auch einen neuen Ton erfand. Es ist ein recht ödes Land, in das wir hier blicken; Blumen wachsen darin nicht; zerschnittene Bäume und Sträucher sind die einzige Zier. Ein Mann allerdings ragt über seine Umgebung empor: Hans Sachs, der Nürnberger Schusterpoet (1494—1576). Wir haben dreizehn Melodien von ihm, die zeigen, daß ihn auch hier sein natürlicher Sinn vor den Verirrungen der anderen Zünftler bewahrte. Aber wenn wir ihm seit Goethe mit

Freuden die poetische Sendung zugestehen, eine musikalische hat auch er nicht zu erfüllen gehabt, so wenig wie der ganze Meistergesang jemals musikalisch fruchtbar geworden ist. Aber es wäre überhaupt unrecht, wollten wir nach unserem heutigen Geschmack die Bedeutung der ganzen Erscheinung für ihre Zeit beurteilen. Richard Wagner, dessen „Meistersinger von Nürnberg" ein lebendigeres und getreueres Bild vermitteln, als die längsten Beschreibungen es vermöchten, hat auch hier das rechte Urteil gesprochen. In der bösesten Zeit, die unserem Vaterlande beschieden war, als Fürsten und Adel den welschen Tand ins deutsche Land verpflanzten, erhielten die Meister die deutsche Kunst: „Was deutsch und echt wüßt keiner mehr, lebt's nicht in deutscher Meister Ehr". Wenn die Musik im deutschen Bürgerhause nachher eine so traute Heimat fand, die Meistersinger haben ihr hier den Boden bereitet. Und endlich: den Zeitgenossen gab diese Kunst mehr, als uns glücklicheren Söhnen einer späteren Zeit, der eine lange Reihe erlesener Geister die höchsten Schätze der Kunst erschlossen hat. Im Straßburger Archiv liegt eine Urkunde, in der der Ratsherr Gabriel Braunstein und seine Ehefrau testamentarisch dem „löblichen teutschen Meistergesang jährlichen uff ihre Singschulen zehn Reichstaler" vermachen. Die Begründung dieser Stiftung, zu der sich viele ähnliche aufzählen ließen, lautet: „Dieweilen wir beide testierende Eheleute das gottselige Werck und Uibung des löblichen teutschen Meistergesangs jederzeit hochgeliebt, dasselbe gleichsam von Jugend auf und nun über 40 Jahre fleissig besucht, so uns eine schöne Uibung Gottes seeligen Worts, Lehre, Trost und Vermahnung zu aller Gottseligkeit, christlichen Tugenden, Glauben und Liebe so reichlich erfüllt."

Das war im Jahre 1646, als seit achtundzwanzig Jahren der böse Krieg das Land heimgesucht und aus Deutschland auch in geistiger Hinsicht eine Wüste gemacht hatte.

4. Vom Volkslied.

Zum Jahre 1374 erzählt die für unsere Kenntnis der mittelalterlichen Musik wichtige Limburger Chronik, daß ein aussätziger Barfüßermönch „die besten Lieder und Reihen in der Welt von Gedicht und Melodeyen" erdachte. „Und was er sung, das sungen die Leute alle gern, und alle Meister pfiffen, und andere Spielleut führten den Gesang und das Gedicht." Ein erschütterndes, aber zugleich auch tief tröstliches

Bild. Da ist ein Mann, dessen Körper eine schreckliche Krankheit zerfrißt. Ängstlich meiden alle den Atem seines Mundes. Diesem Mann aber hat sein Gott gegeben zu sagen, was er leidet. Und nun singt dieser aussätzige Mund die besten Lieder und Reihen, die man in der Welt hören kann. Da bleiben sie alle stehen und lauschen von ferne. Er singt dasselbe Lied wieder und wieder, bis die anderen Wort und Weise erfaßt haben. Nun singt der rote Mädchenmund des Gemiedenen Lied, nun singt der liebesfrohe Bursche des Mönchs Gesang, die Mütter wiegen ihr Kind damit ein, die Männer pfeifen es sich zur Arbeit, und der lustige Zugvogel, der Spielmann, fährt damit weiter zu anderen Orten. So singt und freut sich all' Volk an den Gaben des Mannes, der von sich klagen muß: „Ich bin ausgezählet, man weist mich Armen vor die Tür, Untreu ich spür zu allen Zeiten."

Wohl ist uns der Name dieses Dichters nicht bekannt, aber seine ganze Persönlichkeit tritt deutlich vor ein Auge, das im Buch der Vergangenheit nicht nur liest, sondern auch schaut. Ein solches Hervortreten seines Schöpfers ist beim Volkslied nicht ganz so selten, wie man gemeinhin annimmt. Bei den „historischen" Volksliedern zumal ersehen wir nicht nur aus dem Text den Anlaß ihrer Entstehung, wir kennen auch oft den Dichter. So wissen wir, daß Paulus Speratus, Bischof zu Pomezan „mit klagendem Herzen" das Lied „vom Reichstag" sang. Der Berner Staatsmann, Krieger und Dichter Nikolaus Manuel aber ist der Verfasser der schweizerischen Antwort gegen das Landknechtslied auf die Schlacht von Pavia. Da kommt auf den groben Kloß der gröbere Keil: „Boß Marter kyri Velti!"; den durch ihren Sieg übermütigen Landsknechten hat der erboste Berner gründlich heimgezahlt.

Das sind aber Ausnahmen. In der Regel vermögen wir den Anlaß, dem ein Volkslied seine Entstehung verdankt, nicht zu entdecken, und der Name des Dichters ist ungenannt. Denn selbst, wenn in der letzten Strophe die beliebte Frage gestellt wird: „Wer ist, der uns diß Liedlein sang?", die Antwort gibt nicht viel, wenn sie lautet: ein wackerer Landsknecht, ein Reuterskanb, drei Jungfräulein, ein stolzer Schreiber, oder so ähnlich. Das hat dazu geführt, daß man oft das Entstehen des Volksliedes als einen halb mystischen Vorgang bezeichnete, als wäre es überhaupt nicht das Werk eines Einzelnen, sondern des dichterisch empfindenden und schaffenden Volkes. „Das ist ja auch, richtig verstanden, nicht unwahr. Das Lied der Kunstdichtung geht aus dem ganz persönlichen Empfinden des einzelnen

Dichters, aus seinem individuellen Erleben und Erleiden hervor und erscheint um so trefflicher, je eigenartiger sich darin das Wesen seines Dichters kundgibt. Dagegen fühlt sich der Dichter des Volksliedes von derjenigen Empfindung erregt und zum Singen gedrängt, welche soeben den ganzen Kreis der Menschen, dem er angehört, durchzieht. Gleichwohl aber ist der Hergang dieses Dichtens selbst ein ebenso natürlich persönlicher, wie in jedem andern Fall. Man pflegt ferner gewisse Eigentümlichkeiten, welche an einer großen Masse Volkslieder erscheinen, für wesentliche Eigenschaften des Volksliedes überhaupt zu halten: das Fragmentarische, Abgerissene, Springende, mehr Andeutende als Ausführende, ja das oft begegnende Dunkle, Verworrene, Widersprechende. Das historische Volkslied aber lehrt, daß all diese Eigenschaften nicht dem Volksliede an sich anhaften, sondern daß sie erst allmählich im Laufe der Zeit entstehen, wenn die Lieder von Mund zu Mund gegangen, von Geschlecht zu Geschlecht gewandert sind. Äußerlich muß man sagen, sie beruhen auf allmählicher Verderbnis des ursprünglichen Textes; aber freilich auch nur äußerlich. Denn gerade hier bewährt und zeigt sich jene mystische Persönlichkeit des singenden Volkes auf wundersame Art, indem diese allmähliche Umformung, die das Zufällige und Unwesentliche abwirft, das Dauernde und Wesentliche zu stärkerer Wirkung heraushebt, den Volksliedern oft gerade erst den größten Reiz verleiht. Als das bekannte Lied:

„Ich hort ein sichellin rauschen,
und klingen wol durch das korn,
ich hort ein feine magt klagen:
sie het ir lieb verlorn."

noch etwa 10 oder 15 Strophen hatte, war es schwerlich, von so wunderlieblicher Wirkung, als mit seinen vereinsamten drei Strophen. In diesem Sinne wirkt sogar oft genug das Unklare, indem es die Phantasie der Hörer herausfordert und ihr einen weiten Spielraum freigibt." (R. v. Liliencron, Deutsches Leben im Volkslied. S. 30.)

So steht also hinter jedem Volkslied ein Dichter, der es zuerst sang. Aber wie bei den Liedern des Barfüßermönchs, heißt es auch hier: „Und was er sung, das sungen die Leute alle gern." Wir betonen das „alle"; denn darin liegt das für uns Seltsame und für das Volkslied Charakteristische. Alle sangen es: Herr und Diener, Landsknecht und Führer, der in seiner Stube hausende Gelehrte und der herumschweifende Reutersknab; es erklang im Königsschloß und in der Bauernhütte. Wenn wir heute vom Volkslied reden, so denken

wir beim Worte „Volk" an die unteren Schichten der Bevölkerung. Das alte „Volkslied" — der Name ist jünger und stammt erst von Herder — war das Lied des Volkes als Nation. Daraus ergibt sich das Wesentliche für den Inhalt des Volksliedes und für die Zeit seiner Blüte. Der Inhalt muß Volksinhalt sein. Das Volkslied umfaßt ja alles vom höchsten bis zum niedrigsten; erhabene Stimmungen sind häufig, aber auch die gemeine Zote fehlt nicht. Immerhin, unser Volk war damals gesund; das Bild, das dieser dichterische Spiegel zurückwirft, ist ein edles. Liebe und Natur, meist in sinnigstem Verein, Scheiden und Meiden, Trinken in schattiger Kneipe, Kämpfen auf sonnigem Feld, der Tanz unter der Dorflinde, die Klage der Verlassenen in einsamer Kammer; Treue und Verrat; dann Geschichten und Sagen, selbst die alte Heldensage in schwachem Nachklang; daneben das Ereignis des Tages, — manche historische Lieder wirken wie politische Leitartikel —; neben dem weltlichen Leben in gleicher Stärke das religiöse und kirchliche. Also alles, was ein Volk angeht, was ein Volk versteht. Dafür war das Volkslied auch ein lebendiger Wert im Dasein des Volkes, eine Macht im öffentlichen Leben. Wenn ein neues Lied in einem alten bekannten Ton zu singen war, so lag sicher bereits in der Wahl der Melodie eine Beziehung ausgedrückt. Wie oft wurde das „Judaslied" mit einem dem einzelnen Anlaß angepaßten Text als Trutzlied bei Fehden gesungen! So ließ Kaiser Max 1490 die verräterischen Regensburger damit höhnen. Müßten wir von der Kunstliteratur auf das Leben des deutschen Volkes im 14. und 15. Jahrhundert schließen, es gäbe ein trauriges Bild. Aber das Volkslied, das gerade um diese Zeit so üppig blühte, ändert es völlig zu seinen Gunsten. Ja einen Zug zeigt dieses Bild, den es bald darauf verloren und nie wieder gewonnen hat, eben jene Eigenschaft, die das Volkslied ermöglichte: die nationale Einheit des Geisteslebens.

Zu dieser Einheit gelangte unser Volk nochmals, nachdem im Minnesang zum ersten Male eine Scheidung der poetischen Interessenkreise eingetreten war, indem sich ein Stand eine nur für ihn bestimmte Literatur schuf. In ihr begegnen wir zum ersten Male einem verächtlichen Herabschauen auf die Volksdichtung, die als „dörperlich" hinter der „höfischen" zurücktreten muß. Die vielen Zugeständnisse, die das „Nibelungenlied" an höfische Literaturmoden machen muß, reden hier ein deutliches Wort. So habe ich mit Absicht die Darstellung des „Minnesangs" zwischen die der altgermanisch-spielmännischen und die des Volksliedes eingeschoben, um dadurch anzu-

deuten, daß die ritterliche Lyrik eine Unterbrechung der Entwicklung unseres Gesanges auf nationaler Grundlage bedeutet. Die lateinische Literatur zur Zeit der Ottonen hatte zwar auch schon einen Gegensatz zur deutschen Welt bedeutet, aber sie hatte diese nicht in sich gespalten, zumal sie auch im Inhalt ja national war. Aber während der Blütezeit des Minnesangs gingen dem nationalen Volksgesang die besten Kräfte verloren, da natürlich sogar die „Fahrenden" aller Art sich zum Geschmack der zahlungsfähigeren Ritterkreise „hinauf zu entwickeln" strebten.

Freilich ganz verloren hat sich auch in dieser Zeit der Volksgesang niemals; dazu hängt das Volk viel zu zäh am Überlieferten. Wir haben dafür Beweise in der lateinischen Literatur der Ottonen; wir haben sie viel zahlreicher zur Zeit der Vorherrschaft des Minnesangs. Im „Ruodlieb" bekundet die Frau, als sie dem Boten für ihren Geliebten einen lateinischen Gruß aufträgt, daß beim liebsten, was sie hat, ihr deutsche Volksliedworte im Herzen klingen:

„Dic illi nunc de me corde fideli
„Jenem entbiete aus treu gewogenem Herzen
Tantundem liebes, veniat quantum modo loubes
So viel Liebes, als jetzt ersprießet des Laubes,
Et volucrum vvunnâ quot sint, tot dic sibi minnâ,
So viel der Vögel Liederwonne ist, soviel entbiete ihm Minne,
Graminis et florum quantum sit, dic et honorum."
Und so viel Gras und Blumen es gibt, entbiete ihm an Ruhm."

Und eine wild erblühte Rose flog gelegentlich sogar durchs offene Fensterlein einer Mönchszelle. Zeuge dessen jene liebesselige Strophe, die sich am Schluß eines lateinischen Briefes bei Werinher von Tegernsee findet:

Dû bist mîn, ich bin dîn:
des solt dû gewis sîn.
dû bist beslozzen
in mînem herzen:
verlorn ist daz slüzzelin
dû muost immer drinne sîn.

Wie sich im deutschen Südosten ein ritterlicher Minnesang auf volkstümlicher Grundlage entwickelt hatte, wie zur Zeit der höchsten Blüte des höfischen Liedes einem Walther von der Vogelweide Neidhart von Reuenthal mit seinen „Dorfweisen" entgegenwirkte, steht im vorangehenden Abschnitt zu lesen. Immerhin hat in dieser Blütezeit des Minnesangs das Volkslied seine beste schöpferische und fortbildende Kraft verloren; es ward zum Stiefkind und wäre vielleicht völlig

verkümmert, wenn nicht die ganze ritterliche Welt samt ihrer Bildung bald verfallen wäre. Der Verfall beginnt bereits um die Mitte des 13. Jahrhunderts und erstreckt sich nicht bloß auf die Gesellschaft, sondern auch auf deren Bildung, da die Scholastik selber ihren Höhepunkt überschritten hatte. Für das Bildungsleben unseres Volkes tritt da ein etwa zweihundertjähriger Stillstand ein. Denn vom Humanismus, auf dem sich das neue Geistesleben aufbaute, wurde Deutschland viel später, als die romanischen Länder — erst im Laufe des 15. Jahrhunderts — ergriffen und erst spät im 16. Jahrhundert wurde die schulmäßige Volksbildung auf diese neue Grundlage gestellt.

In dieser Zeit zwischen der Herrschaft zweier wesensfremder Bildungswelten, schloß sich das deutsche Volk in allen seinen Schichten nochmals zu einer nationalen Kultur auf gleicher Grundlage zusammen. Und die dichterisch-musikalische Blüte dieser Zeit ist eben der Volksgesang, der jetzt seinem echten Sinn nach zum letzten Male unserm Volke beschieden ist. Also vom Ende des 14. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts liegt die Blütezeit des deutschen Volksliedes. Der Höhepunkt war um 1500 erreicht. Die Reformation brachte dann eine erneute Scheidung der Geister, die freilich zunächst mit ihrer Erregung aller Gefühlswerte dem Volkslied noch zugute kam. Erst der dreißigjährige Krieg hat diesen Garten völlig verschüttet. Wir sind seither im geistigen Sinn noch immer nicht wieder ein einig Volk geworden. Und wenn unser geistiges Leben bereits hundert Jahre vor der politischen Einigung auf eine nie geahnte Stufe gelangte, und wenn wir gerade auf musikalischem Gebiete die Ersten der Welt geworden sind — eine deutsche Volksmusik in jenem echten Sinn des Wortes haben wir nicht wieder erhalten, ebenso wenig wie eine deutsche Volksdichtung. Die Grundlagen der geistigen Kultur sind nicht mehr einheitliche für das deutsche Volk, sondern nach seinen Gesellschaftsschichten verschieden. Die Möglichkeit einer sozialen Ausgleichung unseres geistigen Lebens liegt noch weit ferner im Reich der Utopie, als die der ökonomischen. So werden wir wohl auch niemals wieder ein eigentliches Volkslied erhalten, unser Bestreben vielmehr darauf richten müssen, den tieferen Schichten unseres Volkes nach Möglichkeit die Schätze unserer Kunst zu erschließen, ihm die Freude an edlem Singen zu erhalten. Was gesungen wird, braucht nicht alt, kein historisch „echtes" Volkslied zu sein, aber es muß echte Kunst sein, wahr, edel und rein. Und häusliche Erziehung, Kirche, Schule, Militär und öffentliches Leben müssen nach Kräften für zweierlei bemüht sein:

einmal die Zahl jener stetig zu vergrößern, die zu den Hallen der großen Kunst Zutritt gewinnen; sodann dem Volke — das Wort im heutigen Sinn genommen — alles jenes leicht zugänglich zu machen, was es vermöge seiner Kultur aufzunehmen vermag. Das ist schon sehr viel, und ein Strom von Schönheit würde durch weite Landstrecken geleitet, die heute in künstlerischer Hinsicht zu verdorren drohen. —

* * *

„In der Geschichte der europäisch-abendländischen Musik ist das Volkslied von höchster Wichtigkeit, es bildet neben dem gregorianischen Gesange die zweite Hauptmacht. Es war der unerschöpfliche Hort, dem die größesten Meister des Tonsatzes die Melodien entnahmen, welche sie nicht bloß weltlich zu kunstvollen mehrstimmigen Liedern umbildeten, sondern auf welche sie selbst geistliche Tonstücke der größesten und ernstesten Art, ganze Messen u. s. w. aufbaueten." So Ambros in seiner Musikgeschichte (II., 301). Und etwas später (S. 315) führt er den Gedanken noch weiter aus. „Es ist kein Zweifel, daß das Herüberholen der frischen, lebendigen Volksweisen in die künstliche Kontrapunktik auf diese außerordentlich wohltätig eingewirkt hat. Es brachte ein volkstümliches Element von unverwüstlicher Lebenskraft, ein Stück Volksleben in diese Sätze, die außerdem nur gar zu leicht tote Rechenexempel geblieben wären . . . Hätten die Meister gleich von Hause aus auch ihre Themen frei erfunden, so würden sie dem Volke fremd gegenübergestanden haben; so aber erkannte das Volk in diesen Sätzen sein eigenstes Gut, das die Kunst entlehnt hatte, um es ihm bereichert, veredelt, zu höherem geistigen Leben geweckt wiederzugeben. Der gregorianische Gesang und das Volkslied waren sichere Führer und bewahrten die Kunst vor der Gefahr, sich ins Ziel- und Bodenlose zu verlieren."

Ambros hat mit dieser Wertschätzung durchaus recht, aber sie ist viel zu einseitig. Es wäre schließlich für das Volkslied nur ein indirektes Verdienst, wenn seine Frische nur die darüber aufgebaute Kunstmusik vor völligem Aufgehen in mathematisch ausgeklügeltem Formenspiel bewahrt hätte. Auch wenn man noch den Wert des Volksliedes für die Entwicklung der Instrumentalmusik, worüber wir später zu reden haben, hinzurechnet, ist man seinem Verdienst nicht vollauf gerecht geworden. Denn es hat auch unmittelbare musikalische Verdienste und zwar als eigentliche Volksmusik, wie auch als ein be-

sonderer Zweig der Kunstmusik. Der rein ästhetische Wert der Volksweisen ist nicht zu unterschätzen. Das ist eine ganz andere Melodienfülle als beim Minnesang. Diese Melodien sind heute noch singbar, schmeicheln heute noch unserm Ohr, sind für uns Heutige noch ein echter Ausdruck des Empfindungsgehaltes ihrer Texte. Daß daneben gerade diese Lieder, die zum Tanz, zu allerlei Spielen und auf dem Marsch erklangen, für die Entwicklung einer ausgeprägt musikalisch rhythmischen Kompositionsweise besonders fruchtbar wurden, bedarf keines Beweises. Auch wurden diese Volkslieder früh schon aus unseren Tonarten gesungen, wenn sie auch von den Sammlern meist in den Kirchentonarten aufgeschrieben wurden.

Neben dieser ursprünglichen einstimmigen Gestalt, in der es auch als geistliches Lied in die Kirche Eingang gefunden, von Luther sogar zum liturgischen Bestandteil des Gottesdienstes gemacht worden, war aus dem Volkslied auch ein „musikalisches Kunstwerk erblüht, in welchem die einstimmige Melodie zu einer idealen Körpergestalt erweitert war. In dieser Form erklang es nicht nur im Gesang der fürstlichen Kapellen, sondern auch im Familienkreise und im geselligen Verkehr der Häuser bis in die bürgerlichen Kreise herab" (R. v. Liliencron, a. a. O. S. XXX). Diese Kunstform des Volksliedes war die der kontrapunktischen Mehrstimmigkeit, wobei also die Melodie des Volksliedes den sogenannten Tenor abgab, während die andern Stimmen in kunstvollen Linien ihr Figurenwerk darum schlangen. Man ist allgemein daran gewöhnt, in dieser Bearbeitung mehr ein Verarbeiten der ursprünglichen Melodie zu sehen, ein gewaltsames Zerren und Dehnen der gegebenen Volksliedweise, die nach der Willkür des Komponisten auf ein Prokrustesbett gestreckt wurde. Man behauptet, daß dabei die Melodie, die in der Regel in der Mittelstimme (Tenor) lag, in diesem kontrapunktischen Gewebe untergegangen sei. Auch führt man an, daß die Melodien gewaltsam mit andern Weisen zusammengezwungen wurden, die ihnen nach dem Rhythmus und ihrem ganzen Wesen fremd gewesen seien. Das hätte nun freilich ein recht unkünstlerisches, im günstigsten Falle ein bloß formal kunstvolles, aber durchaus seelenloses Gebilde ergeben müssen.

Aber diese allgemeine Annahme ist nur scheinbar richtig. Man kam zu ihr durch eine einseitige Betrachtung der Form. Aber auch hier wirkt ein Geist, und der gibt den Ausschlag. Zwar unterscheiden sich diese zunächst drei-, später in der Regel vierstimmigen Bearbeitungen der Volkslieder ihrem Stil nach gar nicht von den gleichzeitigen kirch-

lichen Kompositionen auf dieselben Melodien. Und für diese trifft alles oben gesagte sicher zu. Es wäre ja auch ein grober Unfug gewesen, wenn man aus einer Messe ständig den Gassenhauer herausgehört hätte, über den sie gesetzt war. Hier war die den Tenor abgebende Melodie nichts anderes, als Material, mit dem der Komponist willkürlich schaltete. Aber das war eben in der Kirche, wo man eine Messe oder sonst einen liturgischen Text singen wollte. Etwas ganz anderes aber war es, wenn man draußen in der Welt, in Gesellschaft oder in der Familie sich ein Volkslied mehrstimmig sang. Da wollte man doch eben das Volkslied haben. Man darf nicht aus der außerordentlichen Schwierigkeit dieser Tonsätze darauf schließen, daß sie nur unter besonderen Verhältnissen hätten ausgeführt werden können. Die Gesangskunst war damals viel höher und vor allem viel verbreiteter, als heute. Man muß daran denken, daß man ja so gut wie gar keine Instrumentalmusik hatte, daß für Kirche und Welt jede schöne Stimme von Kind an ausgebildet wurde. Also die technische Schwierigkeit war nirgends ein Hindernis für die Aufführung der mehrstimmigen Sätze der beliebten Lieder. Die Menge der Sammlungen und Drucke solcher Bearbeitungen spricht auch für eine verbreitete Übung.

Diesen Leuten nun war die im Tenor liegende Melodie vertraut; sie hörten sie immer heraus, wie heute noch der Kärntner, der auch gern mit einer Begleitstimme über die Melodiestimme steigt. Und nun wurde der Umstand, daß der Melodiekörper von anderer innerer Beschaffenheit ist, als die ihn umgebenden Stimmen, statt zu einem künstlerischem Mangel, zu einem wirksamen Kunstmittel. Wie Liliencron (a. a. O. S. XXIX) nachweist, entwickelte sich ein eigentümlicher technischer Kunstgriff, um diesen Gegensatz der Stimmen zu steigern. „Bei weitem die meisten der Lieder sind nämlich im sogenannten tempus imperfectum gesetzt, in welchem sich die ganze Taktnote in 2 Halbe, 4 Viertelnoten u. s. w. teilt. Der gesamte Liedkörper erklingt also, um modern zu sprechen, im Viervierteltakt. Betrachtet man nun aber die Melodien, so bemerkt man in zahlreichen Fällen, daß ihr Rhythmus ein anderer ist, ja, daß die Tonsetzer, wo die ursprüngliche Melodie einen solchen kontrastierenden Rhythmus nicht an sich trug, ihn dennoch herzustellen wußten, bald durch melismatische Dehnungen, bald durch Verschiebungen in der Einfügung, welche dann äußerlich nach modernem Ausdruck als Synkopen aussehen. Wird nun die in solche Lage gebrachte Melodie frei und kräftig als Tonreihe von selbstän-

digem Rhythmus gesungen, dann hebt sie sich in höchst reizvoller Weise von ihrer Umgebung ab. Es heißt die Sache geradezu auf den Kopf stellen, wenn man sagt: es seien hier allerlei Rhythmen gewaltsam in einen abstrakten Viervierteltakt eingezwängt: sie sind umgekehrt mit berechneter Kunst dem Viervierteltakt enthoben, um frei als Melodie über ihm zu schweben. Die begleitenden Stimmen bilden einen arabeskenartigen Hintergrund, der wie auf einem Teppich in gleichgemessene Felder verteilt ist: die Melodie steht darauf wie ein individuell geformtes Bild.“

So war also die schlichte Feldblume in den wohl gepflegten Garten verpflanzt worden, und sie gedieh auch hier zu schöner Blüte. Die bedeutendsten Bearbeiter von Volksliedern waren: Heinrich Isaac (etwa 1450—1517), der Symphonista“ an Kaiser Maximilians Hofe, unter dessen weltlichen Kompositionen das wundervolle Scheidelied „Innsbruck ich muß dich lassen“ und das innige „Mein Freud allein“ die berühmtesten sind. Sein Nachfolger war der Baseler Ludwig Senfl (1492—1555), nachher Hofkapellmeister in München. Als dritter Meister ist Heinrich Finck zu nennen, der auf dem Titelblatt seiner 1536 erschienen „schönen auserlesenen Lieder“ als „hochberümpt“ gepriesen wird. Die reichste und wertvollste Quelle aller alten Volksliedsammlungen ist die 1539—1556 in fünf Bänden gedruckte von Georg Forster († 1568). Darin daß Forster von Beruf Arzt war, ersehen wir, wie tüchtig damals die Dilettanten waren. Wertvoll ist in der Vorrede zu seiner Sammlung die Anmerkung, daß es ihm in vielen Fällen sehr schwer geworden sei, zu den Musiken die richtigen Texte vollständig zusammen zu bringen. So hatte also im Volkslied im Lauf der Zeit die Musik immer mehr das Übergewicht über den Text gewonnen.

* * *

Wir haben unsere Betrachtung hier auf das deutsche Volkslied beschränkt, nicht nur weil dieses Buch in erster Reihe für deutsche Leser bestimmt ist, sondern weil die kulturgeschichtliche Bedeutung des Volksliedes in Deutschland offener zu Tage liegt, als etwa in den Niederlanden und in Frankreich. Daß hier wie dort ein großer Volksliederschatz vorhanden war, ersehen wir aus der großen Zahl der „Tenöre“, die die Kontrapunktisten ihm entnahmen. Das französische Volkslied weist in musikalischer Hinsicht übrigens alle Züge der heutigen französischen Chanson auf, und man darf in ihm sicher

die erste musikalische Grundlage des Vaudeville und der komischen Oper sehen. Das englische Volkslied wurde im 16. Jahrhundert von entscheidender Bedeutung für die instrumentale Hausmusik. Und als seit der Mitte des 19. Jahrhunderts die nordischen und slavischen Völker sich ausgiebiger in der Kunstmusik zu betätigen begannen, fanden auch sie die beste Hilfe für eine charakteristische Tonsprache in ihren Volksliedern. So ist das Volkslied also allenthalben ein unerschöpflicher Jungbrunnen für eine echt künstlerische Musikpflege geworden.

5. Das geistliche Lied und die geistlichen Schauspiele.

Wie wir den Begriff Volk in seiner Verbindung mit Lied gefaßt haben, wird es uns selbstverständlich erscheinen, daß ein religiöses Volk auch eine religiöse Dichtung gehabt hat. Vielleicht ist diese, ist das Lied beim Opfer an die Gottheit sogar die ursprünglichste Form aller Poesie. Daß das germanische Heidentum diese religiöse Dichtung bereits hatte, läßt sich aus manchen Zeugnissen schließen. Um wieviel mehr mußte das Christentum, das von Anfang an in seinem Kultus dem Gesang eine so wichtige Stellung einräumte, eine religiöse Dichtung begünstigen. Nun war freilich die ganze kirchliche Liturgie lateinisch, und die priesterlichen Dichter, die in dieser Sprache heimisch waren, schufen ihre Gesänge auch meistens in ihr. Aber wenn auch dem Volk die Melodie das wichtigste war und ihm jedenfalls, sofern es nur eine allgemeine Ahnung von der Bedeutung des Textes hatte, einen starken Eindruck vermitteln konnte, — der lateinische Gesang befriedigte vollständig nur in der Kirche. Glücklicherweise aber erstarkte das religiöse Gefühl bald in solchem Maße, daß es über die Kirchenwände hinaus das Volksleben ergriff. Das Volkslied geistlichen Inhaltes ist darum wohl ebenso alt, wie das weltliche. Da aber das deutsche Volk sich zur innerlichsten Auffassung des Christentums durchgerungen hat, erklärt es sich leicht, daß das geistliche Volkslied bei ihm einen viel größeren Umfang und eine weit tiefere Bedeutung gewonnen hat, als bei den anderen Völkern. Dabei müssen wir allerdings auch bedenken, daß den romanischen Völkern das Verständnis der lateinischen Kirchentexte viel leichter fiel.

Geistliche Lieder in der Volkssprache sind in Deutschland schon im 9. Jahrhundert bezeugt. Im „Ludwigslied“, das 881 auf die Schlacht

von Saucourt gedichtet wurde, singt König Ludwig an der Spitze seines Heeres ein heiliges Lied, und das ganze Heervolk antwortet ihm mit Kyrieleis. Ein solches refrainartiges Antworten des Volkes in kirchlichen Gesängen ist im Mittelalter allgemein verbreitet. Man nannte die Lieder darum „Leisen" und sang sie bei Wallfahrten, Bittgängen, Kreuz- und Heerfahrten und beim Beginn der Schlacht. Dann waren jene Sequenzen, von denen wir beim Choral gesprochen, keineswegs aufs lateinische beschränkt. Das zeigt sich schon in ihrer auffälligen formalen Übereinstimmung mit dem von den Minnesängern mit Vorliebe für Marienlieder verwerteten „Leich". Als im Zeitalter der Kreuzzüge das religiöse Gefühl alle Gemüter erfüllte, suchten diese auch im Liede Aussprache. Der Reichersberger Propst Gerhoh bekundet um das Jahr 1148: „Die ganze Welt jubelt das Lob des Heilandes auch in Liedern der Volkssprache; am meisten ist dies unter den Deutschen der Fall, deren Sprache zu wohltönenden Liedern geeigneter ist." (Hoffmann v. Fallersleben „Gesch. d. dtsch. Kirchenliedes 1854 S. 41.) Gerade dieses deutsche Singen betont 1146 auch der Mönch Gotfried, des heiligen Bernhard Begleiter auf dessen Kreuzzugspredigt, in einem Brief an den Bischof Hermann von Konstanz: „Als wir die deutschen Gegenden verlassen hatten, hörte euer Gesang ‚Christ uns genade' auf und niemand war da, der zu Gott gesungen hätte. Das romanische Volk nämlich hat keine eigenen Lieder nach Art eurer Landsleute, in welchen es für jedes einzelne Wunder Gott seinen Dank darbrächte." (Bäumker, zur Gesch. d. Tonkunst in Deutschld. 1881. S. 125.)

Während der Hochblüte des Minnesangs tritt das geistliche, wie das weltliche Volkslied in den Hintergrund, greift aber früher als dieses in auffälligem Maße ins öffentliche Leben ein auf den Geißlerfahrten des Schreckensjahres 1349. Aus diesem Jahre sind uns dreizehn Geißlerlieder erhalten, von erschütternder Gewalt und voll wahrer religiöser Inbrunst. „Du solt wissen," sagt die Limburger Chronik, „daß disse vorgenannten Laisen alle wurden gemacht und gedicht in der Geißelfahrt, und war der Weisen keine mehr zuvor gehört worden." (Vergl. Paul Runge, die Lieder und Melodien d. Geißler d. J. 1349. Lpz. 1900). Der Eindruck dieser Lieder, der schon durch die schauerliche Stimmung, in der sie erklangen, gewaltig sein mußte, war noch nach einer anderen Richtung hin bedeutsam, indem wir hier zum ersten Male bei öffentlichen Kultverrichtungen einen Gemeindegesang in der Volkssprache haben.

Wenig später treten dann auch die Namen einiger Dichter hervor. Der Salzburger Mönch Hermann (oder Johann) schuf in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts nach lateinischen Hymnen volkstümliche Lieder; der 1490 in Straßburg verstorbene Heinrich von Laufenberg dichtete in herrlicher Weise weltliche Volkslieder ins Geistliche um. Das wurde von nun ab eine beliebte Übung, die für das Volksgefühl durchaus keinen komischen Beigeschmack hatte, wenn es auch nur selten gelungen sein mag, das Vorbild noch zu übertreffen, wie es Laufenberg in dem aus innerstem Herzen herausströmenden „Heimweh nach der himmlischen Heimat" erreichte. Welch' außerordentliche Fülle geistlicher Lieder das Mittelalter hatte, geht daraus hervor, daß Wackernagel in seinem großen Werke 1448 Nummern mitteilen kann.

Die Lieder schlossen sich naturgemäß besonders an die kirchlichen Festzeiten an; vor allem die Weihnachtszeit war schon damals eine Singezeit. In ihr sind auch die köstlichen gemischtsprachigen Lieder besonders häufig, wie das noch heute gesungene: „In dulci iubilo, nu singet und seid froh, unsers Herzens Wonne leit in praesepio und leuchtet als die Sonne matris in gremio." Das wuchtige Osterlied: „Christ ist erstanden" war schon im 13. Jahrhundert allgemein bekannt. Außerdem gibt es zahlreiche Marien- und Heiligenlieder, die aber keineswegs, wie manchmal behauptet worden, die Lieder auf Christus fast völlig verdrängen. Vor allem die von den Mystikern her beliebte Auffassung eines sehnenden Verhältnisses der Seele zu Christus als ihrem Bräutigam hat oft im Liede Ausdruck gefunden. Ein Graf Peter von Arberg führte die Umdeutung des „Wächterliedes" ins Religiöse ein. So trifft Wackernagels Wort, daß kein anderes „Volk der Christenheit sich eines solchen kirchlichen Liederschatzes, einer solchen poetischen Bezeugung seines Glaubens rühmen" konnte, auch für das deutsche Mittelalter zu.

Das sticht ja nun freilich weit von der verbreiteten Meinung ab, aus der heraus man Martin Luther als den Vater des deutschen Kirchenliedes bezeichnet. Die Reformatoren haben sich selber oft genug darauf berufen, daß vor ihrer Zeit in der Landessprache geistliche Lieder gesungen wurden. Aber wie man auf evangelischer Seite an dieser Tatsache nicht mehr rütteln sollte, dürfte man auch auf katholischer nicht länger bestreiten, daß durch die Reformation das Kirchenlied zu etwas ganz anderem gemacht und zu einem für das Volkstum unendlich bedeutsameren Wert gesteigert wurde, als es vorher gewesen war. Daran ändert auch die Tatsache nichts, daß die geistlichen Lieder

im Mittelalter keineswegs bloß bei religiösen Anlässen außerhalb der Kirche gesungen wurde, sondern auch beim Gottesdienst, vor allem vor und nach der Predigt ihren Platz hatten. Ist es denn so schwer, einer solchen Frage vorurteilslos gegenüber zu stehen! Schon die Tatsache, daß die Reformation auch auf katholischer Seite als Abwehr eine gesteigerte Pflege des Volksliedes hervorrief, bezeugt, welch' eine Macht das Kirchenlied jetzt geworden war.

Das kam schon durch die veränderten Zeitverhältnisse. Zu keiner andern Zeit war das Volk in dem Grade durch religiöse Fragen erregt, wie im 16. Jahrhundert. Stand doch das ganze öffentliche Leben im Zeichen des Kirchenstreites, der die Gemüter im tiefsten aufwühlte. Wenn das Volkslied der künstlerische Ausdruck der Volksstimmung ist, so mußte es nun in einem Maße religiös werden, wie nie zuvor. Man sehe, um nur ein Beispiel anzuführen, wie in dem durch das Interim (1548) hervorgerufenen Trutzlied vom „sächsischen Mägdlein" ein „historisches" Volkslied durchaus religiösen Ausdruck gewinnt. Entscheidend war nun, daß die Reformatoren das geistliche Volkslied zum Kirchenlied, das heißt zum wesentlichen Bestandteil des Gottesdienstes machten. Es ist ein großer Unterschied, ob ein Lied in der Volkssprache an einer von der Liturgie mit Gesang nicht bedachten Stelle eingeschoben werden darf, oder ob der ganze Kirchengesang volkssprachlich ist. Daß gerade in Deutschland dieser Unterschied stärker wirkte, als anderswo, liegt daran, daß die romanischen Völker den lateinischen Kirchengesang viel leichter verstanden. Ich bewundere und liebe den römischen Choral, und so weit ich sehe, gibt es in liturgischer Hinsicht nichts, was an Schönheit und geistigem Gehalt, an Großartigkeit der Gesamtanlage und Bedeutsamkeit im einzelnen mit dem das ganze Kirchenjahr umschließenden gregorianischen Choral sich vergleichen könnte. Aber es ist doch nicht zu leugnen, daß dem einfachen Mann aus dem Volke diese Herrlichkeit nicht aufgehen kann. Er fühlt wohl die großartige Majestät dieses Gesanges, ihn wirklich lieben, in ihm beten kann er nicht, weil er ihn nicht versteht. Daraus erklärt sich die ungeheure Wirkung, die die Reformatoren dadurch erzielten, daß sie den deutschen Gesang in die Liturgie einführten; sie wurde dadurch noch verschärft, daß viele der Lieder dogmatischen Inhalt hatten. Martin Luther und seine Genossen waren, wie es scheint, selber von dieser Wirkung überrascht. Denn zunächst hatten sie ja, wie die mehrstimmige Bearbeitung der Lieder in dem 1524 erschienenen Wittenberger Gesangbuch zeigt, an Chor-

gesang, nicht an Gemeindegesang gedacht. Aber die Gemeinde bemächtigte sich sofort dieser Lieder: die Enchiridien von Straßburg, Nürnberg, Erfurt, Zwickau folgten sich unmittelbar; Luther gab dann 1529 mit dem sogenannten Klugschen das erste gewissermaßen autorisierte evangelische Kirchengesangbuch. — Auf katholischer Seite, wo zwar auch vorher viele geistliche Lieder gedruckt worden waren, erfolgte die Antwort mit einem eigentlichen Gesangbuch 1537 in des Halleschen Stiftspropstes Michael Vehe „new Gesangbüchlein Geystlicher Lieder."

Wir brauchen an dieser Stelle die Entwicklung des Kirchenliedes nicht weiter zu verfolgen. Sie gehört in die Literaturgeschichte. G. Witzels Wort: „Es ist in Germanien schier kein Pfarrer oder Schuster in Dörfern also untüchtig, der ihm nicht selbst ein Liedlein oder zwei bei der Zeche macht, das er mit seinen Bauern zur Kirche singt," kennzeichnet den Umfang, den die Liederdichterei genommen. Man kann sagen, daß das evangelische Kirchenlied das Volkslied ablöste und ersetzte. Hierin liegt seine große Bedeutung für die künstlerische Entwicklung. In der Trauerzeit des dreißigjährigen Krieges war das Kirchenlied zahllosen Gläubigen ein starker Trost. Es erfuhr damals die Umwandlung aus dem „Bekenntnislied des christlichen Glaubens," das es in der Reformation gewesen, zum „Zeugnisliede des christlichen Lebens", dem „Heiligungsliede des Gefühlschristentums". Es wurde also lyrischer, persönlicher. Sicher war es vor allem dieses Kirchenlied, das die Seelen unseres Volkes empfänglich erhielt für die Dichtung und für die Musik.

Für die Musik. Über sie haben wir noch einige Worte zu sagen. Das geistliche Lied unterschied sich im Mittelalter nicht von dem weltlichen. Noch war ja die Einheit des Lebens nicht zerstört. Die Reformation entwickelte nun gleichzeitig den Choral, in dem sie ihren musikalischen Schwerpunkt hatte, nach zwei Richtungen: einmal als geistlichen Volksgesang, zweitens als kunstmäßige mehrstimmige Bearbeitung. Das Material für beide entnahm sie dem alten lateinischen Kirchengesang, dem vorangegangenen deutschen Kirchenlied und dem Volkslied. Auch in rein musikalischer Hinsicht arbeitete man mit den überkommenen Elementen: für den Gemeindegesang bot sie das Volkslied, für die kunstmäßige Bearbeitung die kontrapunktische Motette und das gleichartig gearbeitete mehrstimmige Lied der Zeit. Auch bei diesen Choralsätzen lag die Melodie meist im Tenor, erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts rückt sie in die Oberstimme. Der Choral wird dann auch in seiner kunstmäßigen Gestalt ein Vorbereiter der

neuen Zeit. (Vergl. zur Entwicklung V. Buch, 3. Kap. 4. Abschnitt und VI. Buch, 7. Kap.). Luther, der selber ein begeisterter Verehrer der Musik war, hat wahrscheinlich keine der Melodien zu seinen Kirchenliedern selbst erfunden. Johann Walther (1496—1570) war sein musikalischer Berater. Er hat nur historische Bedeutung. Dagegen wurden Ludwig Senfls Choralmotetten bahnbrechend für die Folgezeit. Die Choralkunst hält sich durchs ganze 16. und auch im 17. Jahrhundert auf der Höhe; sie mündet in dem ragenden Gipfel der Kunst Johann Sebastian Bachs. Bis in diese Zeit reicht auch die schöpferische Kraft der Melodieerfindung für den Gemeindegesang. Dabei waren Dichter und Komponist nur selten in einer Person vereinigt, wie etwa beim Königsberger Heinrich Albert (1604—1651), der Wort und Weise des Morgenliedes „Gott des Himmels und der Erden", wie des Sterbeliedes „Einen guten Kampf hab' ich auf der Welt gekämpfet" geschaffen hat. Paul Gerhardts (1607—1676) herrliche Lieder sind zumeist von Johann Crüger (1598—1662) und Joh. Georg Ebeling (1637—1676) vertont. Es sei übrigens hier bemerkt, daß damals die Lieder noch in der Regel als Lieder und nicht als Gedichte erschienen.

Nun müssen wir uns nochmals ins eigentliche Mittelalter zurückwenden und eine Kunstgattung betrachten, in der Kirchengesang und Volkslied sich zu gemeinsamer Wirkung zusammenfanden:

Die geistlichen Schauspiele.

Wenn wir uns vergegenwärtigen, daß der Mittelpunkt des katholischen Gottesdienstes, die heilige Messe, nicht nur die symbolisch-liturgische Einkleidung des erschütterndsten Dramas der Weltgeschichte ist, sondern daß auch die dabei üblichen Zeremonien, die Wechselreden zwischen Priester und Chor, mit dem Eingreifen breiter vom Chor oder Volk gesungener Gesänge geradezu einen dramatischen Zuschnitt haben, wundern wir uns nicht, daß das mittelalterliche Drama nicht etwa an das altrömische anknüpfte, sondern sich neu aus dem kirchlichen Gottesdienst entwickelte. Die Möglichkeit dieser Entwicklung war bedeutsam. Das Leben des Heilandes bietet zumal in der Leidensgeschichte mit dem grandiosen Schluß der Auferstehung und Himmelfahrt einen Vorwurf, der zu dramatischer Einkleidung geradezu herausfordert. Man brauchte der biblischen Erzählung wenig hinzuzufügen, sobald man die von ihr erwähnten Personen nur hinstellte, ergab sich

alles weitere von selbst. War erst so, wohl mit Osterspielen, der Anfang gemacht, so schlossen sich naturgemäß andere Vorgänge an, vor allem das geliebte Weihnachtsfest. Mit ihm trat die gepriesene Gestalt der mütterlichen Jungfrau hervor. Die Hehre an der Wiege ihres Kindes — Philipp Wolfrum hat den Vorwurf in seinem „Weihnachtsmysterium" neu belebt —, die heilige Familie in der Beschäftigung, den Sorgen, den Freuden des Bürgerhauses — wie hätte das nicht das gläubige Volk ergreifen und ergötzen sollen? Dabei war es sehr wichtig, daß hierfür die biblische Erzählung eigentlich nur das Rohgerüst der Handlung gab, daß die Ausführung des Baues im einzelnen der Phantasie überlassen war.

Es gehört ins Gebiet der Literaturgeschichte auszuführen, wie sich diese geistlichen Schauspiele allmählich in Form und Inhalt erweiterten; wir haben uns hier nur noch nach dem Anteil zu fragen, den die Musik an ihnen nahm. Er war bedeutend; man darf wohl annehmen, daß die biblischen Reden alle gesungen wurden, und zwar in der Vertonung des Chorals. Auch im heutigen Gottesdienst der Charwoche kommen diese Weisen alle vor. Hinzutraten Hymnen und Sequenzen; endlich beteiligte sich das Volk zu Anfang und Schluß und bei gewissen Einschnitten der Handlung mit einem Kirchenliede. In dieser Weise konnte sich das Ganze fast innerhalb der rituellen Regeln vollziehen. Auch hier wuchs im Lauf der Zeit die Freiheit. Im Friauler Prozessionale z. B. singt Maria Magdalena die Zeilen: „O Brüder und Schwestern! Wo ist meine Hoffnung? wo mein Trost? Wo mein ganzes Heil, o mein Meister?" Dabei sind zu der ausdrucksvollen Weise ziemlich weitgehende mimische Bewegungen vorgeschrieben.

Doch wo fand der weltliche Gesang in diesen geistlichen Schauspielen einen Platz? Nun, das mittelalterliche Volk stand dem ganzen Leben noch so unbefangen gegenüber, übertrug ohne historische Bedenken sein eigenes Sein und Handeln so unbedenklich auf die Vergangenheit, daß es überraschen müßte, wenn es nicht auch bei der ernstesten Handlung die Komik einzelner Situationen gefühlt hätte. Viel realistischer, als zahllose Dramatiker späterer Kunstepochen, sah es in den römischen Kriegern, die beim Passionsspiel eine große Rolle spielten, richtige Landsknechte; und demgemäß redeten und sangen sie. Oder die Juden, die man weidlich verspottete. Oder wenn der elende Judas mit den Priestern um seinen Sündenlohn feilschte. Auch die Gestalt des Händlers, der den zum Grabe eilenden Frauen Spezereien anbietet, diente komischen Zwecken. Kurz und gut, man gab

in diesen Spielen, bei denen oft mehrere hundert Menschen mitwirkten, ein Bild des Gesamtlebens. Und die Musik folgte dem Texte.

Diese geistlichen Schauspiele mit Musik kennt in ganz ähnlicher Art das Mittelalter in allen Ländern. Manche der Gesänge wurden durch wechselseitigen Austausch so allgemein bekannt, daß sie eine Art ritueller Gültigkeit erhielten. Daneben gab es allenthalben auch weltliche Schauspiele, die man als „Fastnachtsspiele“ zusammen zu fassen pflegt. Wegen ihrer oft geradezu entsetzlichen Derbheit und Schmutzigkeit für einen heutigen Leser kaum mehr genießbar, bilden sie eine wichtige Quelle für den Schilderer der Kultur jener Zeit. Die Musik hat in ihnen sicher nur eine ganz untergeordnete Stelle gefunden. Um so überraschter sind wir, in Frankreich ein rechtes Liederspiel zu finden. Es ist des bereits erwähnten Adam de la Hâle „li ju de Robin et de Marion“, das der geniale Troubadour 1282 für den neapolitanischen Hof schrieb, das sich aber noch viel später in Frankreich großer Beliebtheit erfreute. Hier erhalten wir ein munteres Bild ländlichen Lebens. In den gereimten Dialog sind zahlreiche Liedchen eingestreut, deren leichte Melodien schon ganz den Charakter der späteren französischen Chansons tragen. Mit einem Wort, wir haben hier das erste Vaudeville.

So weist dieses Werk schon deutlich in die Zukunft hin. Daß es ins Mittelalter gehört, zeigt vor allem die Musik, nicht in den Melodien, sondern in der Unfähigkeit, sie künstlerisch zu bearbeiten. Wie man das lernte, soll das nächste Buch darstellen.





Fünftes Buch.

Die Periode der kontrapunktischen Polyphonie.

Man ist leicht versucht, die Entwicklung einer Kunst mit einer Gebirgskette zu vergleichen. An dem einen Ende steigt sie langsam, ganz langsam aus der Ebene an und führt hinauf. Eine gewisse Höhe des Rückens bleibt von da ab als Kamm bestehen, aus dem einzelne Gipfel gewaltig zum Himmel emporragen. Bis solch' ein Gipfel kommt, dauert es oft sehr lange, dann stehen wieder einzelne ganz nahe beieinander. Zeitweilig erscheint der ganze Gebirgskamm höher, dann erfolgt wieder eine niedrigere Bahn. Aber alles in allem kann man die Entwicklungsgeschichte der Literatur der Menschheit wie der einzelnen Völker, kann man die Geschichte der bildenden Künste wohl einer solchen lang hingestreckten Gebirgskette vergleichen.

Nicht so die Geschichte der Musik. Will man hier in diesem Bilde bleiben, so darf man nicht an eine einzelne Gebirgskette denken, sondern muß sich ihrer mehrere neben einander in gleicher Richtung verlaufende vorstellen. So könnte es einem von Osten heranstürmenden Wandervolke ergehen, dem plötzlich die Wand des Schwarzwalds Halt gebietet. Da geht es an ein Erforschen und Wandern, ein Hinansteigen, bis endlich die höchsten Höhen erklommen sind. Eine hehre Höhe, eine herrliche Welt; ragend die Gipfel aus aller Umgebung. Aber in Einzelnen gärt die Unrast der Neugier, waltet die Sehnsucht nach einer andern Welt. Durch dichte Nebelmassen glauben sie in der Ferne die undeutlichen Umrisse dieser neuen Welt zu erkennen.

Sie stürmen hinab und in raschem Lauf hinüber. Drüben beginnt erneut das Suchen und Forschen und Wandern, das langsame Hinansteigen zur Höhe. Es mag ihnen wohl vorkommen, als seien sie unendlich höher gestiegen, als drüben ihre Vorfahren. Dem ist nicht so; wie der Wasgau nicht höher ist, als der Schwarzwald. Aber beide Gebirgszüge entragen der Ebene, jeder ist für sich eine Welt.

Für die Geschichte der Musik, wie sie sich bis heute entwickelt hat, müßten wir drei solcher Gebirgszüge annehmen, deren jeder eine Welt für sich darstellt, deren jeder in sich jenes Bild der Entwicklung zeigt, das wir für die andern Künste in einem einzigen erkannten. Aber wenn diese Gebirgszüge nun auch neben einander laufen, so sind sie doch nicht parallel. Zwischen den beiden ersten entstehen manche Verbindungswege, und zumal der dritte trifft bald auf den zweiten, gerade als dieser in seiner höchsten Höhe — sie trägt den Namen Palestrina — steht. Eine zeitlang laufen sie noch dicht neben einander, bis sie sich in einem zum Himmel ragenden Gipfel — er heißt Johann Sebastian Bach — schneiden und nun vereinigt als eine Kette weiter gehen.

Doch deuten wir das Bild, dessen Ähnlichkeit man nicht zu sehr im einzelnen suchen mag. Die drei großen Gebirgszüge, denen wir die Entwicklung der Musik vergleichen, sind die einstimmige, die mehrstimmige und die Instrumental-Musik. Bis zum Ende des ersten Jahrtausends unserer Zeitrechnung singt die Menschheit nur in der einstimmigen Melodie, als gäbe es nichts anderes. Daß die Töne zu einander in Beziehungen stehen, daß dadurch, daß zwei, drei, vier und mehr verschiedene Töne gleichzeitig erklingen, eine besondere Schönheit der Musik beginnt, das war den Menschen noch nicht zum Bewußtsein gekommen. Wie das so geschah, wie es so blieb, wo man in der Theorie sich viel mit dem Verhältnis der einzelnen Töne zu einander abgab, vermögen wir nur schwer zu begreifen, da uns die Vielstimmigkeit schon von der Natur durch die Verschiedenheit der Stimmen bei den verschiedenen Lebensaltern und Geschlechtern gegeben erscheint. Aber die antike Welt war eben im Grunde unmusikalisch, und dem Christentum erschloß sich zunächst durch die Beseelung der einstimmigen Melodie bereits etwas völlig Neues. Jedenfalls zeigt schon die Art, wie man nachher zur Vielstimmigkeit gelangte, daß es sich hier um die Eroberung völligen Neulands handelte.

Aber das Verhältnis der einstimmigen zur vielstimmigen Musikperiode ist trotz der zeitlichen Aufeinanderfolge keineswegs derart, daß

man die letztere einfach als Fortsetzung jener, als etwas an sich bereits Wertvolleres bezeichnen könnte. Die einstimmige Musik hat für sich eine große Entwicklung durchgemacht und dabei Vollendetes geschaffen. Der römische Choral z. B. ist ein durchaus vollkommenes Kunstwerk; er verträgt die Vielstimmigkeit nicht, kann durch sie jedenfalls an künstlerischem Werte nicht gewinnen. Er wird dadurch in eine ihm fremde Welt gezerrt. In der Tat bestand und besteht er ja ruhig neben der anderen Musik weiter, wie ja auch das Volkslied noch heute ebenfalls einstimmig und ohne alle Begleitung starke Wirkungen ausübt. — Man kann aber auch nicht sagen, daß eine vierstimmige Messe Palestrinas künstlerischer ist, als eine Choralmesse; ebensowenig wie man in dieser Weise Beethovens „Missa solemnis“ gegen Palestrinas „Missa papae Marcelli“ abwägen kann. Jedes der drei Werke ist in sich vollkommen. Man könnte sie wohl der Form nach vergleichen, dabei aber eigentlich auch nicht sagen, daß die eine Form künstlerischer ist, als die andere, sondern nur kunstvoller, reicher. Ziel und Absicht der betreffenden Schöpfer waren in allen drei Fällen die gleichen. Alle drei haben auch etwas Vollkommenes erreicht, aber jeder in seiner Art. Die drei Welten sind verschieden, aus denen sie emporgewachsen sind. Sie sind wie drei gleich hohe Berggipfel in drei verschiedenen Gebirgszügen. Aber — und das ist wichtig — je nachdem man einem der drei Gipfel nahe steht, werden die andern dagegen klein erscheinen. Uns Heutigen steht Beethoven näher, als Palestrina, bei dem wir immer noch viel eher die Form bewundernswert finden, als beim Choral.

Auch in unserem Verhältnis der Kunst gegenüber spüren wir überall, daß wir begrenzt und in unseren Urteilen und Gefühlen bedingt sind. Wir sind Kinder unserer Zeit auch dann, wenn wir uns im Widerstreit zu ihr fühlen. Gewiß, man kann sich künstlich zurückschrauben und sein musikalisches Ideal im 16. Jahrhundert suchen. Man könnte sich dabei auf das Gebiet der bildenden Künste berufen, wo zahllose Menschen in der Antike oder in der Renaissance die Erfüllung ihres Sehnens finden. Aber es ist mit der Musik doch anders. Jene Kunst vermittelt vor allem die Eindrücke der Sinne, und diese haben nur geringe Wandlungen durchgemacht. Die Musik aber kündet das Empfindungsleben; dieses aber hat sich gewaltig geändert. Da erfahren wir gar schnell, wie schwer uns die Vertiefung in ein uns fremdes Fühlen fällt. Der „Grenzen der Menschheit“ werden wir uns bewußt und fühlen unsere Kleinheit. „Ein kleiner Ring begrenzt unser Leben.“ Und dasselbe Spiel, das unser Leben zeigt,

sehen wir in der Geschichte des künstlerischen Geschmacks: ihn „hebt die Welle, verschlingt die Welle". Die Kunst selber aber, die der Mensch im höchsten Bemühen um ewige Werte schafft, ist der Gottheit verwandt: „Viele Geschlechter reihen sich dauernd an ihres Daseins unendliche Kette". Unser Verhältnis zur Kunst aber läßt sich in das Wort Kundrys fassen: „dienen"; wir müssen ihr mit reinen Sinnen und von ganzem Herzen dienen.

Was für den schaffenden Musiker und den genießenden Musikliebhaber gilt, das ist auch das Recht des Musikhistorikers. Auch er ist ein Kind seiner Zeit, lebt und fühlt in der Kunst seiner Zeit. Und hält man mir entgegen, der Historiker müsse objektiv sein, so antworte ich, er muß wahrhaftig sein. Soweit das Tatsachenmaterial geht, soweit das Biographische reicht, ja soweit ich in der Musikgeschichte die Geschichte der musikalischen Formen sehe, reicht die berichtende Objektivität aus. Sobald ich aber die Musikgeschichte dahin auffasse, — und ich tue es —, daß sie darstellen soll, wie das Leben jeder Zeit, wie starke Persönlichkeiten in der Musik zum Ausdruck gelangen, so tritt das Psychologische in den Vordergrund und damit beim Historiker das persönliche Empfinden.

Goethe sagt: „Wagt sich einer für bedingt zu erklären, so fühlt er sich den Augenblick frei." Im Gefühl dieser Freiheit wollen wir nun zu erkennen versuchen, was die unserem heutigen Musikgefühl fremde Art der Musik dieses Zeitraums ihrer Zeit bedeutete. Danach ergibt sich von selbst, was wir noch daran haben.

Erstes Kapitel.

Theoretische Entdeckungsfahrten.

Wäre dies Buch in erster Reihe dem Fachmann gewidmet und müßte es demnach eine eingehende Darstellung der musikalischen Theorie vermitteln, so würde dieses Kapitel das umfangreichste des ganzen Buches. Braucht doch z. B. Hugo Riemann fast die Hälfte seiner die Erkenntnis reichlich fördernden „Geschichte der Musiktheorie im 9.—19. Jahrhundert" (1898) gerade für diesen Zeitraum. Der Absicht unseres Buches entspricht es dagegen, wenn wir nur die wichtigsten

Stationen verzeichnen, die die theoretische Arbeit dieser Jahrhunderte auf ihren mühseligen Entdeckungsfahrten berührte. Auch so werden wir erkennen, daß das Wort des Archäologen Julius Braun: „An dem, was heute jeder Schulknabe weiß, hängen die Denkerqualen von Jahrhunderten", auf die Musik mehr zutrifft, als auf irgendeine andere Kunst.

Nach zwei Richtungen hin erstreckten sich diese Fahrten. Weitaus das Wichtigste, weil das eigentlich Geistige, blieb der Gewinn der Mehrstimmigkeit. Aber diese konnte auch erst eigentlich fruchtbar gemacht werden, wenn eine Notenschrift erfunden war, die eine deutliche Übermittelung der Komposition ermöglichte. Diese Notenschrift mußte aber nicht nur die Tonhöhe angeben, sondern auch die Tondauer, die sogenannte Mensur, da ja jetzt verschiedene Stimmen mit einander erklingen sollten. Wir werden erfahren, wie viel Scharfsinn aufgeboten wurde, bis man zu einer Lösung kam, die von der unsrigen nicht allzu weit entfernt ist und ihr an Einfachheit nahekommt. Denn einfach zu sein, darin beruhte hier alle Schwierigkeit.

Es berührt seltsam, daß wir mit einer Darstellung der Theorie beginnen müssen. Denn im allgemeinen vollzieht sich doch die Entwicklung der Kunst in der Art, daß das freie künstlerische Schaffen vorangeht und die Theorie erst nachträglich aus ihm ihre Gesetze ableitet. Daher denn auch die große Zahl der „Revolutionäre" unter den Künstlern; so nannte eben die Theorie alle Fortschrittler. Unser Zeitraum macht also hier eine Ausnahme. Wenigstens scheinbar, denn die theoretischen Bemühungen um die Mehrstimmigkeit sind viel älter, als die Kompositionsversuche in ihr. Und hier stoßen wir gleich auf die zweite Seltsamkeit, indem auch das Verhältnis zwischen Schöpfer und Nachschöpfer bei der Musik dieses Zeitraums umgekehrt erscheint. Denn für mehr als ein Jahrhundert lag die Umsetzung der theoretischen Erkenntnisse in die lebendige Musikübung nicht beim Komponisten, sondern beim Sänger. Der Sänger versuchte auf eigene Faust zu einer gegebenen Choralweise eine andere Stimme hinzuzusingen. Wir erkennen, daß in späterer Zeit, selbst bei der höchsten Vollendung der kontrapunktischen Vielstimmigkeit, zwar der Komponist an die Stelle des Sängers trat, daß er aber im Grunde auch nichts anderes tat, als zu einer gegebenen Melodie einige andere Stimmen hinzuzufügen. Die eigentlich erfinderische Tätigkeit in unserem Sinne, übte der Komponist nicht. Er war nicht der Vertoner

eines Textes, der bislang nur Wort gewesen, sondern bloß Tonsetzer, indem er zu den Tönen einer vorhandenen Melodie passende Töne hinzusetzte. Das ist auf diese Weise sehr roh ausgedrückt und läßt in keiner Weise die prächtige Kunstfertigkeit ahnen, mit der das alles geübt wurde. Aber es kommt darauf an, daß man jene Unterschiede erfasse, die im innersten Wesen, die bereits im Keime diese Musikübung von der unsrigen scheiden.

Wir erkennen hier auch gleich als wesentlichste Eigenart der ganzen kontrapunktischen Mehrstimmigkeit, daß diese nicht auf dem Aneinanderreihen von Akkorden beruhte und auch nie auf den Akkord ausging. Vielmehr haben wir immer eine Zahl einzelner Stimmen, deren jede ihren Weg geht, und zwar so, daß der Zusammenklang harmonisch ist. (Unserem Ohr will er freilich oft nicht so erscheinen.) Es dauert noch ein halbes Jahrtausend bis die der unsrigen verwandte Setzart, deren Absicht auf akkordliche Verbindung und harmonische Begleitung einer Hauptmelodie gerichtet ist, sich entwickelt. Und wenn man auch die Akkorde schon aus der Erfahrung viel früher kannte, so hat doch erst J. P. Rameau 1722 eine eigentliche Akkordlehre aufgestellt.

Doch wenden wir uns nochmals den erwähnten „Seltsamkeiten" der Musik dieses Zeitraumes zu, so sagt uns der Umstand, daß sie so ganz von der natürlichen Ordnung abweichen, daß wir in ihnen das Ergebnis einer ganz besonderen Entwicklung haben. So ist es in der Tat. Die Lösung aller Fragen liegt darin, daß die Musiktheorie und die Musikübung des Mittelalters ihrem Wesen nach zwei verschiedenen Welten angehören. Die erstere fußt auf dem Griechentum, die letztere war das ureigene Erzeugnis der neuen christlichen Weltanschauung.

Es ist eine wunderliche Erscheinung, daß das junge Christentum in Architektur und Malerei die unvergleichlich hoch entwickelte Kunst der Antike ablehnte und von vorneherein auf eigenen Füßen zu stehen suchte, daß dagegen die altheidnische Musik übernommen wurde. Wir haben die Art, in der das geschah in den ersten Abschnitten des vorigen Buches dargestellt. Ebenda ist zu lesen, wie trotzdem etwas neues entstand, entstehen mußte, da die Musik ja Seelensprache ist und die seelische Welt eine andere geworden war. Das Schlimme war, daß man nicht nur die Musik, sondern auch die Theorie der Antike in der Gestalt, wie sie Boëtius vermittelte, übernahm. Daß dabei zahllose Mißverständnisse unterliefen, hat für die Entwicklung nichts

zu bedeuten. Man hielt diese Lehre noch für unverletzlich, als die praktische Musikübung ihr längst entwachsen war. Denn nur so war ja ein Fortschritt möglich gewesen. So kommt es aber auch, daß die Entwicklung der mittelalterlichen Kunstmusik ein Emanzipationskampf gegen die antike Musiktheorie ist.

Die erste „Befreiung" war der Liturgie der jungen Kirche zu danken. Sie erheischte die Vertonung von Prosatexten, und damit fiel die Abhängigkeit der Melodie von der Metrik der Poesie, die für das ganze Altertum gegolten hatte. Es mag daran liegen, daß die Erfüllung aller liturgischen Bedürfnisse als etwas Selbstverständliches erschien, daß man sich gar nicht darüber klar wurde, daß der gregorianische Choral seinem innersten Wesen nach einen völligen Bruch mit der antiken Theorie bedeutete. Jedenfalls behielt man diese bei und paßte ihr alles äußere des Chorals (Tonarten-Benennung und dergl.) an. Mit dieser einen Befreiung reichte nun der Choral aus. Der nächste Schritt aber geschah von ganz anderer Seite.

Es muß auffallen, daß die Musikentwicklung, sobald die Mehrstimmigkeit in Frage tritt, den Schauplatz wechselt. Rom und die päpstliche Kapelle bleiben dafür zunächst ohne Bedeutung und nehmen immer nur mit einem gewissen Widerwillen die ihnen von außen zugetragenen Errungenschaften an. Man kann darin ein Symbol dafür sehen, daß diese neue Entwicklung ihre Wurzeln nicht in der kirchlichen, sondern in der weltlichen Musik hat, und zwar in der volkstümlichen Instrumentalmusik. Daß alles gleich ins kirchliche übersetzt wurde, daß nachher alle uns überlieferten Versuche innerhalb der Kirchenwände angestellt wurden, ist bei dem kirchlichen Charakter des mittelalterlichen Lebens, seiner einseitig kirchlichen Bildung leicht erklärlich.

Die Art der Entwicklung läßt sich nun leider nicht im einzelnen erkennen. Die Geschichte der Musik zeigt für die Zeit vom 5.—11. Jahrhundert, soweit nicht der Choral in Frage kommt, viel mehr Lücken als ausgefüllte Stellen. Aber abgesehen von dem was wir schon aus der bloßen Tatsache, daß es in diesen Jahrhunderten eine volkstümliche Instrumentalmusik gab, schließen können, scheint mir auch ein schriftliches Zeugnis diese Entwicklung vom Weltlichen ins Kirchliche zu bezeugen, das Hugo Riemann in seiner bereits erwähnten „Geschichte der Musiktheorie" anführt, allerdings ohne diese Folgerungen daraus zu ziehen. Das erste einwandfreie Zeugnis für die Übung der Mehrstimmigkeit (in der Form des „Organums") stammt

nämlich nicht aus der dem Mönche Hucbald zugeschriebenen Abhandlung „De harmonica institutione“ (etwa 880), sondern ist älter und steht in des Scotus Erigena bereits in der Mitte des 9. Jahrhunderts entstandenen Schrift „de divisione naturae“. Die Stelle lautet: „der Organum genannte Gesang besteht aus Stimmen verschiedener Gattung und Tonlage, welche bald von einander geschieden in weiten Tonabständen von wohlabgemessenem Verhältnis erklingen, bald nach gewissen vernünftigen Kunstregeln gemäß den Verschiedenheiten der Kirchentonarten zusammenkommen und so einen natürlich wohlgefälligen Zusammenklang ergeben.“ Nun wäre dieses Auffinden eines älteren Zeugnisses für das „Organum“ an sich nicht bedeutend — denn auch Hucbald spricht davon als von einer bekannten Übung — wenn nicht diese frühere Übung eine höhere Stufe der Vielstimmigkeit darstellte, wenn nicht Hucbalds auf paralleler Stimmführung beruhendes Organum dagegen ein Rückschritt wäre. Dieser Rückschritt aber trat ein, weil Hucbald eine von der Volksmusik übernommene Übung mit der griechischen Theorie in Einklang bringen wollte.

Jawohl, aus der Volksmusik übernommen. Die Geigen jener Zeit hatten einen flachen Steg. Spielte also einer auf der oberen Saite eine Melodie, so klang stets die andere mit. Aber vor allem hatten die geliebte Drehleier und der als Blüte aller Instrumente verehrte Dudelsack solche unveränderlichen Bässe (Bourdons oder Vordunen), die also immer unter eine oben spielende Melodie den gleichen Ton als zweite Stimme setzten. Das käme also auf das hinaus, was wir „Orgelpunkt“ nennen. Von der weltlichen Instrumentalmusik mag diese Zweistimmigkeit zuerst auf die Orgel übertragen worden sein. Den Organisten mag die hier wirklich einstimmige Melodie, die er auf den schweren claves (Tasten) mit den Fäusten heraushämmerte, zu leer vorgekommen sein, so daß sie die weltlichen Instrumente nachahmten und mit der linken Hand die Quinte oder Quarte des Grundtones dauernd niederhielten. Diese Form wurde so beliebt, daß man danach die sogenannten Mixturen in die Orgeln einfügte. Dabei sprach mit jedem Ton gleich eine Quinte oder Oktave an, so daß dem Organisten das mühselige Herabdrücken zweier claves — diese Tasten waren handbreit — erspart blieb. In dieser Art erscheint die Entwicklung jedenfalls viel natürlicher, als umgekehrt.

Es ist nicht einzusehen, warum die alten Schriftsteller es nicht gesagt haben sollten, daß die Mehrstimmigkeit des Gesangs durch die Nachahmung einer Eigenschaft der Orgel entstanden sei, wenn

die Orgel diese Eigenschaft eben schon besessen und nicht erst infolge der anderweitigen Übung erhalten hätte.

Ein zweiter Weg, wie sich die Mehrstimmigkeit entwickeln konnte, lag in der Gesangspraxis. Beim Wechselgesang, wenn Männer und Knaben abwechselnd dieselbe Melodie sangen, lag es doch sehr nahe, daß die Knaben nicht die Tonlage der Männer beibehielten, sondern eine ihnen bequemere — Quinte oder Quarte — wählten. Solange das beim Wechselgesang blieb, hatte auch der strengste Choral nichts dagegen einzuwenden. Wurde nun der Wechselgesang wieder zum Unisono, so lag es nahe, daß die beiden Stimmen ihre Lage beibehielten. Das hätte dann unmittelbar das Parallel-Organum ergeben.

Alles das ist, wie schon gesagt, nur Vermutung. Auch die Gestalt des mehrfach erwähnten Mönches Hucbald aus dem flandrischen Kloster St. Amand steht durchaus nicht in unangezweifelter Klarheit vor uns; noch weniger seine Arbeiten. Doch ist auch kein Grund vorhanden, in beliebter überkritischer Schärfe nun einfach alle Angaben zu bezweifeln. Da für Hucbald die langen Jahre von 840 bis 932 als Lebenszeit angegeben sind, erklären sich Unterschiede in den verschiedenen ihm zugeschriebenen Schriften aus den weiten Abständen ihrer Entstehung. Fassen wir alles zusammen, so haben wir bei Hucbald das Gefühl, als komme es ihm darauf an, eine geliebte Musikübung mit der verehrten Theorie des Boëtius in Übereinstimmung zu bringen. Da diese Theorie die Konsonanz von Diapason (Oktave), Diapente (Quinte) und Diatessaron (Quarte) lehrte, ließ sich auch die Benutzung dieser Zusammenklänge leicht rechtfertigen. Hucbald selber gibt diese Lehre in seiner „musica enchiriadis“ mit folgenden Worten: „Der Einklang ist kein Intervall, keine wahre Konsonanz, sondern Identität. Die Konsonanz beruht auf dem Zusammenklingen zweier Töne, die nicht derselben Tonstufe angehören, die also jede für sich ein Besonderes sind. Das Organum, auch Diaphonie genannt, besteht nicht aus gleichartigen, sondern aus einem einträchtig zwiespältigen Gesange. Es gibt einfache und zusammengesetzte Konsonanzen, die einfachen sind Diatessaron, Diapente und Diapason, aus diesen dreien setzen sich die anderen zusammen. Die Oktave unterscheidet sich vom Einklang nur wenig, denn jeder Ton wird an der achten Stelle gleichsam neu geboren und leitet eine neue Ordnung ein. Man kann einen Gesang in zwei und drei Oktaven verdoppeln, das ist der erste und einfachste Zusammenklang. Ganz besonders kommt der Name Organum oder Diaphonie unter den übrigen Konsonanzen den Quarten

und Quinten zu. Die Quinte zeigt in den Fortschritten der Melodie genau dieselbe Folge von Ganz- und Halbtönen, wie beim Grundton, deshalb ist ein Organum in Quinten auch unbedenklich auszuführen. Bei der Quarte zeigen sich andere Verhältnisse und daher ist solch Organum nicht in jedem Fall anwendbar, sondern muß kunstgerecht mit der nötigen Vorsicht behandelt werden."

Man versuche einmal auf dem Klavier eine solche Folge von Quinten und Quarten zu spielen, man wird sich entsetzt die Ohren zuhalten. Und der kleinste Konservatorist weiß uns zu belehren, daß diese Tonfolgen in den Grundparagraphen unserer Harmonielehre verboten sind. Hucbald aber ruft entzückt: „Siehe den lieblichen Zusammenklang, der solcher Stimmenverbindung entspringt." Auch unser Gehör hat sich im Lauf der Zeiten verwandelt. Es tut es auch heute noch, wenn auch nicht in dieser auffälligen Art. Wer würde heute noch wagen, bei Wagner von der „ohrenzerreißenden Qual seiner unerträglichen Disharmonien" zu reden; vor einigen Jahrzehnten war das bei zahlreichen Musikern die Übung. Heute empfinden wir die kühnsten Tongänge Wagners als klar gegenüber der Art eines Richard Strauß. Wenn ich aber an die Entrüstung denke, den seine Werke bei den ersten Aufführungen hervorriefen und heute die Zuhörerschaft mit Andacht „Zarathustras" nicht immer sänftiglicher Rede lauschen sehe, so kann ich mir auch hier den Wandel nicht bloß durch die Mode, deren Einfluß ich nicht unterschätze, erklären, sondern nur durch die Tatsache, daß auch unsere Gehörempfindungen wechseln. Auch hier behält eben der Schaffende, natürlich bloß der wirklich schöpferische, Recht.

Hucbald gestattete übrigens zur Erhöhung des „lieblichen Zusammenklangs" noch die Verdoppelung der Stimmen durch die Oktaven. Wertvoller für die Entwicklung, als dieses Parallel-Organum wurde das „schweifende", das wieder die von Scotus Erigena erwähnte Art zeigt. Beide Arten des „Organums" wurden fleißig geübt. Vor allem war das „Quintieren" in Frankreich beliebt. Dagegen hielt sich Italien und vor allem Rom zurück. Vielleicht liegt hier einer der Gründe, daß der erste italienische Theoretiker der Mehrstimmigkeit um so berühmter wurde. Neuerdings wird allerdings behauptet (von Dom Germain Morin in der „Revue de l'art chrétien" 1888, III) daß Guido von Arezzo in der Gegend von Paris geboren sei. Nun, jedenfalls hat er als Benediktiner in Italien gewirkt, und zwar zunächst in Pomposa, von wo ihn der Neid der Mitbrüder auf seine

Musikkenntnisse vertrieb, danach in Arezzo. Das wichtigste Jahr seines Lebens war 1026 (oder 1028), wo er den Papst Johann XIX. von der Vorzüglichkeit seiner Notenschrift überzeugte. Am 17. Mai 1050 soll Guido, dessen Geburt etwa 995 angesetzt wird, gestorben sein. Während man früher alle musikalischen Erfindungen, deren Entstehen ungefähr in diese Zeit fiel, Guido zuschrieb, hat die neuere Kritik sich darin gefallen, ein Blatt nach dem andern aus dem Ruhmeskranze des Benediktiners zu reißen. Diese historische „Kritik" ist nicht viel schwieriger, als die frühere Kritiklosigkeit, zumal wenn nirgends etwas Sicheres an die Stelle der nun verworfenen Meinung gesetzt wird. So sicher manche der Guido zugeschriebenen Erfindungen ihm nicht gehören, so wahrscheinlich ist es, daß ihm wenigstens die wichtigsten derselben wirklich zukommen. Denn sie hätten sonst sicher den Namen ihres tatsächlichen Entdeckers ebenso berühmt gemacht, wie der Guidos bereits war. So halten also auch wir, bevor nicht bestimmtere Gründe dagegen beigebracht werden, daran fest, in Guido sowohl den wichtigsten Verbesserer der Notenschrift, wie den Erfinder der Solmisation zu verehren. Über beides wird nachher zu reden sein, hier handelt es sich zunächst um seine Stellung in der Entwicklung der mehrstimmigen Musik, wo er ebenfalls, wenn auch nicht gleich bedeutsam, hervortritt.

Wie seine Verbesserung der Notenschrift den praktischen Musiker zeigt, so sind auch seine Verbesserungen des „Organums" der praktischen Musikübung zu danken. Durch seine Schriften geht ein freier Ton; mit kecker Überlegenheit spricht hier ein Tatmensch wider alle Stubengelehrsamkeit grübelnder Denker. „Boëthius ist ganz gut für die Philosophen, für die Sänger ist er aber kaum brauchbar." Das war bei dem nie angetasteten Ansehen des alten Theoretikers geradezu Ketzerei. Überhaupt ließ er sich durch das Gewicht anerkannter Autoritäten nicht irre machen: „Eure bewunderten Singemeister können ihre Schüler hundert Jahre lang Tag und Nacht singen lassen, und sie sind doch nicht imstande, auch nur eine einzige Antiphone ohne Unterweisung herauszubringen. Und mit dieser Singerei verderben sie eine Zeit, die zum Auswendiglernen aller weltlichen und geistlichen Gesänge hinreichen würde." Sodann aber, und das ist von größter Wichtigkeit, tritt bei ihm endlich das Ohr in seine Rechte. Die Musik wird aus der Mathematik zur Gehörssache. Er begründet seine Behauptungen nicht mehr damit, daß er ihre Übereinstimmung mit der griechischen Theorie darzutun sucht, sondern indem er sagt: so klingt es besser.

Dieser Wandel im Geiste der Musikauffassung ist von

unschätzbarer Bedeutung und viel wichtiger geworden, als die einzelnen theoretischen Ergebnisse. Immerhin darf man auch hier Guido von Arezzo nicht unterschätzen. Er erkannte in Hucbalds Parallelorganum das theoretisch Konstruierte. In seinem „Mikrologus" gibt er zunächst die bisherige Theorie des Organums, indem er sie gleichzeitig bereichert. Über der ursprünglichen Choralstimme — supra vocem — erhebt sich im Abstand der Quinte ein Organum, ein zweites liegt eine Quarte unter der Choralstimme (organum sub voce). Die beiden Organalstimmen umkleiden also in der Oktave die ursprüngliche Weise. Danach aber lehnt Guido die Quinte ab; sie klinge hart. Des ferneren hat er ein Gefühl dafür, daß die Tonarten in verschiedenem Maße das Organum vertragen. Aber er ist überhaupt weniger für das parallele Organum und stellt die ältere Art, wie Scotus Erigena sie zeigt, wieder her, wobei er besondere Regeln für das Zusammengehen (occursus) der Stimmen beim Ausklang gibt. Wichtig ist ferner, daß er bei aller Vorliebe für die Quart doch schon eine Vorahnung der Konsonanz der Terz hat, wenn er sie auch nur als Durchgangsnote verwendet.

Wir können sagen, daß seit Guido und sicher auch dank seinem frischen Vorgehen die Vorherrschaft der musikalischen Praxis über die Theorie beginnt. Und das war ein Glück. Die Welt hatte die Sehnsucht nach der mehrstimmigen Musik; man fühlte das Ziel, wenn man es auch nicht sah. So begab man sich auf die Suche. Dabei gab es viele Irrungen und Wirrungen, aber man sah wenigstens nicht mehr rückwärts, sondern vorwärts. Mit der griechischen Theorie war nichts zu machen, also war es besser, daß man auf gut Glück darauf los experimentierte. Dieser Ausdruck ist nicht zu schroff, sondern in seiner Burschikosität charakteristisch. Wäre es eine fromme Zeit gewesen, man hätte viel zu viel Scheu vor dem heiligen Choral gehabt, als daß man ihn derartig zum Gerüst gemacht hätte, an dem die Sänger ihre übermütigen Gaukelstücke ausführten. Nicht umsonst spielt sich die nächste musikalische Entwicklung fern den Überlieferungsstätten des geheiligten Gesanges ab, nicht umsonst gerade im übermütigen Frankreich. Der Hofhalt der Päpste in Avignon ist die Blütezeit von

Diskantus und Fauxbourdon,

wie die beiden nächsten Stufen der Entwicklung heißen. Der Fauxbourdon, der etwa seit 1200 in England in Übung kam, ist im Grunde nichts anderes, als ein Organum; aber an die Stelle von Quarte und

Quinte treten als Organalstimmen Terz und Sext. Der Fauxbourdon ist also im Wesentlichen ein Gehörsfortschritt, ein Hingelangen zu einer Auffassung der Konsonanz, auf der eine harmonische Mehrstimmigkeit wirklich aufgebaut werden konnte. Ein solches paralleles Fortschreiten der Begleitstimmen in Terzen und Sexten, wie das im Fauxbourdon regelmäßige Schließen in der Oktav entspricht auch heute noch dem volkstümlichen Gefühl für mehrstimmigen Gesang, nur daß dann freilich die Melodie von der Oberstimme getragen wird. Vielleicht dürfen wir aus dem Umstand, daß der Fauxbourdon in England sich entwickelte, darauf schließen, daß diese Konsonanzen aus dem Volksgesang übernommen wurden. Jedenfalls war diese Zeit, die an den Grundsätzen der griechischen Theorie nicht mehr ängstlich festhielt, der Aufnahme volkstümlicher Elemente in die Kunstmusik besonders günstig.

Wichtiger für die kunstmäßige Entwicklung der Mehrstimmigkeit wurde der Diskantus (französisch Déchant). Ja er ist eigentlich die erste Stufe der Kontrapunktik, wenn er auch noch nicht ahnen läßt, zu welch kunstvollem Begriff sich diese entwickeln sollte. Das Verlangen nach Abwechslung, nach Bereicherung des noch immer recht leeren Organums führte dahin, daß man einer gleichmäßigen Bewegung der Stimmen die gegensätzliche vorzog. Eine Vorstufe zeigt um 1100 Johannes Cotton, wenn er sagt: „Man richte sein Augenmerk auf Mannigfaltigkeit der Stimmenbewegung derart, daß wo der cantus firmus (also die ursprüngliche Melodie) steigt, das Organum falle und umgekehrt.“ Im Diskantus wird Gesetz, was hier Ratschlag ist. Zunächst ist dieses Gesetz recht roh. Riemann faßt die zwölf Regeln einer der ältesten französischen Abhandlungen in den Satz zusammen: „Die diskantierende Stimme nimmt zu den Tönen des Cantus firmus abwechselnd die Quinte und Oktave. Der Schluß geschieht stets in der Oktave.“ Daran ließ sich die Eitelkeit der Sänger, die ihre Kunstfertigkeit zeigen wollten, nicht lange genügen. Statt im frei improvisierten Diskant nur eine Note gegen die Choralnote zu singen, sangen sie mehrere, brachten kleine Schnörkel, Figuren an, setzten gewissermaßen Neumen gegen den einen Ton; oder sie verbanden die Haupttöne durch kurze Übergänge. Fleurettes, Blümchen, nannte man diese Schnörkelchen; die ganze Singweise wurde als „figuriert“ bezeichnet. Für die Art dieser Figuration, dieser Ausmalung bildeten sich bestimmte Regeln aus, mit deren Hilfe die Sänger imstande waren, zu jeder Choralmelodie einen darüber (!) stehenden Diskant zu improvisieren.

Diese dem Improvisationstalent des Sängers anheimgegebene Mehrstimmigkeit — chant sur le livre, contrappunto alla mente — blieb noch im Schwang, als längst die Kontrapunktik zu einer hohen Kunst geworden war.

Liest man von den verschiedenen Gesangsversuchen dieser Zeit, so hat man oft die Empfindung eines Vexierspiels, als hätten die Menschen jenes quälende Gefühl gehabt: „Ich weiß, die Mehrstimmigkeit ist da, sie steckt in alledem, was ich hier tue, ich kann sie nur nicht fassen." Und von neuem beginnt das Suchen und Versuchen. Die Mittel, die man zur Bereicherung, zur Steigerung der Tonfülle anwandte, haben zuweilen etwas Verzweifeltes. So jener Ochetus, der Schluchzer, wo in den von zwei Sängern ausgeführten Diskant ein dritter in gewissen Abständen einen kurzen Ton hineinstöhnte. Dann wieder dachte man die rechte Mehrstimmigkeit zu erreichen, wenn man mehrere Melodien, die nichts miteinander zu tun hatten, durch Zerren und Dehnen einfach zusammenzwang. Die Ergebnisse müssen manchmal geradezu barbarisch gewesen sein. Aber wenn auch nüchterne Theoretiker die Sänger mit Betrunkenen und Wilden verglichen, die Masse bewahrte eine geradezu rasende Liebe zur Kunst des Diskants. Der französische Hof richtete eine eigene „chapelle musique du Roy" ein, wo das richtige Déchantieren gelehrt wurde. Auch die Kirchen, allen voran Notre-Dame in Paris, eröffneten solche „maitrises". Solange der Diskantus nur zweistimmig blieb, mochte es ja noch angehen. Die Sänger „kamen wenigstens nach Hause", um den Ausdruck des Johannes Cotton zu brauchen, „wenn sie auch nicht wußten wie." Geradezu schrecklich aber wurde der mißtönige Wirrwarr, als nun noch eine dritte und vierte Stimme dazu kam. „O Roheit und Bestialität," klagt Johannes de Muris, „einen Esel für einen Menschen zu nehmen, eine Ziege für einen Löwen, ein Schaf für einen Fisch." Aber man gab darum die Vielstimmigkeit nicht auf, sondern erfand ein Mittel, das den Sängern die Möglichkeit gab, auch auf diesen verschlungenen Wegen nach Hause zu kommen: die „Mensur". (Vergl. unten S. 205.)

Bei kurzer Überlegung erkennen wir, daß der entscheidende Schritt der war, als der Diskantus dreistimmig wurde. Denn wenn die Improvisation verhältnismäßig leicht die Gegenbewegung einer Stimme gegen eine gegebene erreichen konnte, so wurde das ganz anders, wenn eine dritte Stimme nun zu diesen beiden eine Gegenbewegung finden sollte. Bloß nach der Grundstimme konnte sich der Sänger nicht richten, wenn er nicht mit der ersten zusammenfallen wollte. Und gegen die

bereits improvisierte Stimme ließ sich auch schwer etwas ganz Neues finden. Wir spüren die Verlegenheit dieser Aufgabe gegenüber, wenn wir beim Pariser Franko (der wie der für die Theorie ebenso bedeutende Kölner Franko etwa im zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts wirkte) folgende Regel finden: „Wer eine dritte Stimme schreiben will, der sehe auf den Tenor und Diskant und sorge, daß dieselbe stets entweder mit dem einen oder dem andern eine Konsonanz bilde, und bald mit dem einen, bald mit dem andern (nie mit beiden) in Konsonanzen zugleich steige oder falle. Und ähnlich ist zu verfahren, wenn man eine vierte oder fünfte Stimme hinzusetzen will." Das ist eine Verlegenheitsregel, denn es ist klar, daß bei ihrer Befolgung ein erträgliches Erzeugnis nicht zustande kommen konnte. Aber es ist ebenso selbstverständlich, daß sogar dieses rohe Spiel sich nicht improvisieren ließ, daß es vor der Ausführung nieder g e s c h r i e b e n werden mußte. Und damit trat der K o m p o n i s t an die Stelle des Improvisators. Das bedeutet, daß einer, der den Beruf dazu in sich fühlt, in aller Ruhe mit aller Kunst, in reiflicher Überlegung die s c h ö n s t e Art heraussucht, wie er den Gesang mehrstimmig mache. Nun endlich war man auf der rechten Bahn. Die schöpferischen Naturen fanden den Weg, die Theoretiker mühten sich nachher ab, die Gesetze herauszutifteln, nach denen jene geschaffen hatten. Wir können nicht alles einzelne hier aufzählen; da dieses ganze Schaffen für den ästhetischen Genuß der heutigen Musikwelt nicht mehr in Betracht kommt, genügt es ja auch, daß wir den geschichtlichen Werdegang erkannt haben. Den eigentlichen Vertreter der großen Fortschritte des 14. Jahrhunderts haben wir in dem als Bischof von Meaux 1361 gestorbenen P h i l i p p v o n V i t r y zu sehen. Er war vor allem Komponist; sein theoretischer Deuter war der Pariser Johannes de Muris, der einen gleichnamigen, ebenfalls als Theoretiker bedeutsamen Zeitgenossen in Oxford hatte. Die „Ars nova", die neue Kunst war nun in ihrem Wesen erkannt; der Name „Kontrapunkt" wurde ihr von dem Grundsatz punctus contra punctum, das ist Note gegen Note, gegeben. Nun hieß es in dieser Kunst sich üben. Wie bald man dabei zu verblüffenden Kunststücken gelangte, wird das nächste Kapitel zeigen. Zuvor aber haben wir noch in aller Kürze die Errungenschaften der

N o t e n s c h r i f t und M e n s u r

kennen zu lernen. — Man stelle sich ein Liederbuch vor, in dem über den Verszeilen: „Ich hatt' einen Kameraden, einen bessern findst du

nit," als Melodie die Buchstaben ständen: d, g, h, h, h, a, g, d, g, a, h, d', d', c, h—, so wäre das so unlebendig, daß nur einem Musiker, der sich viel mit theoretischen Studien beschäftigt hat, daraus die Melodie ohne weiteres aufginge. Wie ganz anders, wenn die wenigen Notenköpfe auf ihren fünf Linien stehn! Wer nur eine rohe Ahnung von Musik hat, dem ersteht mit ihrer Hilfe ein klares Bild des Ganges der Melodie. Dabei erfahre ich des weiteren nicht nur ganz deutlich, welches der beiden verschiedenen d gemeint ist, sondern obendrein die Geltungsdauer jedes Tones. Man kann es alle Tage erfahren, daß selbst Leute, die kaum wissen, wie ein Ton heißt, einigermaßen nach Noten singen können. Aus diesem Beispiel erkennen wir, welche Aufgabe die Notenschrift zu lösen hatte. Man kann es dahin umschreiben, daß es galt, verstandesmäßige Begriffe in sinnliche Anschauung umzuwandeln. Und wieder fällt uns das Wort ein: „An dem, was heute jeder Schulknabe weiß, hängen die Denkerqualen von Jahrhunderten."

Die Griechen hatten nur die Notenschrift in Buchstaben. Dagegen waren die Neumen (vergl. S. 132), in denen der Choral notiert wurde, bereits der Versuch einer Versinnlichung der Tonbewegung durch Zeichen. Nur daß diese Zeichen sehr unzulänglich waren, und nur den ungefähren Gang der Melodie, nicht aber ihre wirklichen Töne anzugeben vermochten. Also abgesehen von ihrer Undeutlichkeit, waren sie auch einseitig, indem die Anschauung, die sie vermittelten, des begrifflichen Inhalts entbehrte. Diesen mußte das Gedächtnis hinzubringen und so trifft Hucbald das Richtige, wenn er sie als ein Erinnerungsmittel für etwas auswendig Gelerntes bezeichnete. Das war natürlich ein trauriger Notbehelf. Man kam nun auf den Gedanken, die Neumen mit Hilfe der Buchstaben deutlicher zu machen, indem man letztere über die ersteren setzte. Trotzdem um diese Zeit die musikalische Skala nur 21 Töne umfaßt, genügt doch das System nicht zu einer wirklichen Verdeutlichung. In theoretischen Auseinandersetzungen vermochte man ja zu sagen, was man meinte; daß man aber mit Hilfe aller dieser Zeichen einen Gesang hätte absingen können, war nicht erreicht. Auf alle Besserungsversuche brauchen wir hier nicht einzugehen. Der bereits wiederholt erwähnte Mönch Hucbald hatte die deutliche Empfindung dafür, daß eine für theoretische Darlegungen genügende Schrift noch lange nicht für die Praxis ausreiche. Er fühlte auch, daß die Hauptaufgabe der letzteren die Anschaulichkeit sei. Während er für die Theorie sich mit vier Zeichen eine reichlich vertrackte, aber auch sehr sinnreiche

Notation (die sogenannte Dasian-Notierung) ausklügelte, verfiel er endlich auf den rettenden Ausweg: durch Anwendung von Linien eine Art Leiter zu versinnbildlichen, auf der die Töne auf- und absteigen konnten. Wir zählen in seinen Schriften bis zu fünfzehn solcher Linien. Jeder Zwischenraum bedeutet eine Tonstufe, Buchstaben am Rand zeigen die Weite des Tonschrittes an und außerdem sagte das Dasianzeichen, um welche Töne es sich handelte. Zwischen diese Zeilen schrieb er dann die Silben und verband sie durch schräge Striche. Wir sind zunächst erstaunt, wenn wir hören, daß die Singemeister Hucbalds Erfindung verschmähten und lieber an ihren alten Neumen festhielten, begreifen es aber, wenn wir selber den Versuch machen, einen so notierten Gesang auszuführen. Die Augen ermüden alsbald, und es mangelt alle Sicherheit. Abgesehen davon zeigten ja auch bei dieser Notierungsweise die einzelnen Stufen keinen bestimmten Ton an; endlich war sie nicht entwicklungsfähig, weil hier niemals die Dauer des Tones hätte angegeben werden können. Trotz alledem aber gebührt Hucbald das Verdienst, mit dem Liniensystem den richtigen Weg gewiesen zu haben. Guido von Arezzo hat auf ihm dann das Ziel einer klaren und anschaulichen Notation erreicht. Nicht daß bei ihm die Linien und die Zwischenräume als besondere Tonstufen auftraten, auch nicht daß er vier Linien festlegte, war das Entscheidende, sondern erstens, daß er die Notenzeichen auf die Linien setzte, zweitens daß dieselbe Linie immer denselben Ton trug. Und zwar legte er zwei Linien fest, eine rote für F, und eine gelblich-grüne für C. Dann nahm er zwei weitere schwarze Linien hinzu und gewann so unter Zurechnung der Zwischenräume den Platz für neun Tonstufen, also den Umfang eines Kirchentones. Um jedem Mißverständnis vorzubeugen, fügte er am Rand auch noch in Buchstaben den Namen des Tones hinzu; unsere F- und C-Schlüssel erinnern noch an diese Gewohnheit. Als Notenzeichen verwendete Guido die alten Neumen, dabei formte er sie so um, daß eine kopf- oder balkenartige Verdickung genau angab, wo der Ton stehen sollte. Daraus hat sich denn schon im 12. Jahrhundert die Quadratnote entwickelt und in allmählichen Stufen, die wir einzeln nicht aufzuzählen brauchen, ist man langsam zu unserer Notenschrift gekommen.

So war durch Guido das zwiefache Ziel erreicht, daß man einen Gesang in durchaus unzweideutiger Weise aufschreiben und „nach Noten" singen konnte. Die Bedeutung dieser Erfindung war so augenscheinlich, daß Papst Johann XIX., nachdem ihm 1026 Guido ein

Antiphonar in seiner Notierung vorgelegt hatte, deren Einführung in Kirchen und Klöstern sofort angeordnet haben soll.

Wir könnten vom heutigen Standpunkt an Guidos Notierungsweise aussetzen, daß sie, da er ja die Neumen übernahm, die Dauer des einzelnen Tones nicht angab. Aber die damalige Musik erheischte das ja auch nicht. Denn der Choral war nicht in diesem Sinne rhythmisch. Erst mußte sich die Musik dahin entwickeln, daß eine Veranschaulichung der „Mensur", also der Notenmaße nötig wurde. Und das geschah im mehrstimmigen Diskantus. Wenn drei verschiedene Sänger verschiedene Melodien mit einer verschiedenen Zahl von Noten singen, muß irgendwie dargestellt werden, wie die Noten zu einander gehören, also wie ihre Dauer ist. Es wäre geradezu verwunderlich gewesen, wenn der spintisierende Geist des Mittelalters den einfachsten Weg gewählt und nicht nach symbolischen Deutungen und Beziehungen geforscht hätte. Immerhin liegen von Anfang an dieser Mensur die Begriffe der langen und kurzen Note zugrunde, wobei man bezeichnenderweise zuerst richtig jeder folgenden Stufe die Hälfte der vorangehenden Zeitdauer gab, danach aber diese natürliche Messung unter Beziehung auf die heilige Dreieinigkeit gegen eine sehr verwickelte dreiteilige aufgab. So hatte man also wieder recht verwickelt gemacht, was so einfach gewesen, und die nächsten Jahrhunderte hatten die schwere Aufgabe, sich wieder zur Einfachheit durchzuringen.

Wir brauchen diesen Weg nicht zurückzuverfolgen, wohl aber müssen wir noch mit einigen Worten der sogenannten Solmisation gedenken. Nur mit einigen Worten, denn eine eingehende Darstellung dieser überaus schwierigen Frage erübrigt sich um so mehr, als ihre Bedeutung rein historischer Art ist, und dieses System seit Jahrhunderten für unsere Musik bedeutungslos ist. Auch die Solmisation wird auf Guido zurückgeführt, und wenn er ihr System wohl auch nicht selbst ganz ausgebildet hat, so geht doch sicher dessen Grundlage auf ihn zurück. Diese liegt wohl darin, daß Guido zum Merken der Tonschritte, wie des Unterschiedes zwischen Ganzton und Halbton auf einen Johanneshymnus gegen Heiserkeit hinwies. „Ut queant laxis, Resonare fibris, Mira gestorum, Famuli tuorum, Solve polluti, Labii reatum, Sancte Joannes. Jeder der sechs ersten Verse beginnt einen Ton höher, als der vorangehende, da der erste Vers mit C einsetzt, stehen die Silben ut, re, mi fa, sol, la auf jenen Tönen, die sie in der heutigen Tonleiter bedeuten. Diese ein für allemal feststehende Tonbedeutung haben aber diese Silben in der ältesten Zeit

nicht — dafür blieben nach wie vor die Buchstaben bestehen — vielmehr zeigen sie nur das Verhältnis der Töne unter einander innerhalb eines Hexachords (Sechstonreihe) an. In solche Hexachorde wurde nämlich die ganze vorhandene Tonskala geteilt und zwar so, daß allemal das mi-fa auf den Halbtonschritt kam. Die drei derartigen Halbtonschritte des Tonsystems dieser Zeit waren e-f (wie im obigen Hymnus, a-b und h-c. Wurde das mi-fa auf jeden von ihnen gelegt, so entstanden solche Hexachorde von Grundton (c), Quarte (f) und Quinte (g) jeder Oktave, das macht innerhalb der damals üblichen Tonreihe von groß G bis zum zweigestrichenen e sieben Hexachorde. Diese Verschiebung des mi-fa nannte man Mutation, und es wurde dafür ein ungemein schwieriges System ausgebildet, das „Kreuz der armen Singknaben, die Qual aller Lernenden." Wir wollen uns damit nicht selber quälen, sondern nur festhalten, daß doch auch in der Solmisation fruchtbare Keime für die Entwicklung der Musik lagen. Einmal weil dadurch langsam das Gefühl für die Unterschiede von Dur und Moll geweckt wurde, sodann weil durch die scharfe Hervorhebung von Tonica (C), Dominante (G) und Unterdominante (F) als Ausgangspunkten der Hexachorde dem Verständnis für die harmonische Bedeutung dieser Töne vorgearbeitet wurde.

Doch wir lassen es genug sein an der Darstellung der mühseligen, wunderlichen und wunderbaren theoretischen Entdeckungsfahrten dieses Zeitraums und wenden uns nunmehr der Darstellung des eigentlichen musikalischen Schaffens zu.

Zweites Kapitel.

Die Musik als Kunsthandwerk.

Die Vorherrschaft der Niederländer.

Die Musik führt uns für den nächsten Zeitraum, der vom Beginn des 15. bis ins zweite Drittel des 16. Jahrhunderts reicht, in das Land zwischen Maas und Schelde. Es ist das einzige Mal, daß die Niederlande für die Musik bedeutsam werden, dafür beherrschen

sie in dem angegebenen Zeitraum auch die gesamte musikalische Welt. Zwar ist der künstliche Kontrapunkt keineswegs, wie man früher wohl annahm, in den Niederlanden geradezu erfunden worden. Schon unsere kurze Beteiligung an den theoretischen Entdeckungsfahrten der vorangehenden Jahrhunderte hat uns den hervorragenden Anteil Frankreichs und Englands gezeigt, und immer mehr erweist sich, daß auch Deutschland bedeutende Vertreter dieser Kunst zu gleicher Zeit besaß. Trotzdem ist die Vorherrschaft der Niederländer unbestreitbar. Sie wird schon durch die Tatsache bewiesen, daß wir nicht nur eine lange Reihe niederländischer Komponisten nennen können, sondern daß sie auch an den ersten Plätzen des Auslands als Sänger und Kapellmeister an allen größeren Kirchen tätig waren. Auch Rom und die päpstliche Kapelle entzogen sich diesem Brauche nicht.

Vielleicht sollte man von einer Flucht der Musen nach den Niederlanden sprechen. Waren diese doch im genannten Zeitraum das einzige Ländchen Europas, in dem sich die Vorbedingungen für ein Gedeihen der Künste erfüllt fanden. England und Frankreich zerfleischten sich in einem unendlichen Kriege; in Italien lagen Päpste, Adel und Städte in ewigem Streit; in Deutschland hauste neben den endlosen Wirren der schwarze Tod. Hinzukam daß sich in diesen Ländern die Gesellschaft geradezu neu bilden mußte. Das Rittertum hatte abgehaust, Bürger- und Bauerntum waren mit ihrer Lebensgestaltung noch nicht so weit, daß sie bereits an den künstlerischen Schmuck desselben hätten denken können. Man braucht nur Albrecht Dürers Tagebuch seiner niederländischen Reise zu lesen, um zu erkennen, wie unendlich reicher, freier, bewegter und kunstfreudiger das niederländische Leben war, als etwa das deutsche. Dabei fand diese Reise erst 1520 statt, und Dürer kam aus dem blühenden Nürnberg. Die Niederlande hatten damals das reichste Bürgertum der Kulturwelt. Wichtige Streitigkeiten im Innern gab es nicht, nach außen hatte man Frieden. Die Vertreter aller Nationen fanden sich in diesen blühenden Städten, deren Reichtum auf fester Grundlage ruhte. Die Baukunst eiferte, die bürgerlichen und städtischen Gebäude so glänzend wie möglich zu gestalten, die emporstrebende Malerei mit den Brüdern van Eyck und Memling an der Spitze offenbarte ungeahnte Schönheiten; die Musik vervollständigte nun als dritte den Bund.

Noch wollen wir uns gegenwärtig halten, daß diese ganze Kunst eigentlich etwas Neues, fast etwas Revolutionäres war; daß sie also am besten auf einem Boden gedeihen konnte, wo es keine Macht der

Überlieferung gab, wo nicht gegen ein anderes Besitztum angekämpft zu werden brauchte.

Wir wollen zunächst eine allgemeine Charakteristik des Wesens dieser niederländischen Musik zu geben versuchen. Das ist für uns wichtiger, als die Kenntnis der einzelnen Werke und Künstler, da diese ganze Musik für uns als genießende Musikfreunde „historisch" geworden ist. Wir werden im nächsten Abschnitt in der italienischen Musik die Schönheitserfüllung dieser ganzen Musikgattung kennen lernen und dann sehen, daß auch die Musik der Niederländer letzterdings nur eine Vorbereitung war. Sie bahnte die Wege und wies die Mittel, wie man ins Land der Schönheit gelangen konnte. Selber hinein gelangten nur einzelne ihrer Vertreter, die geistig bereits der neuen Zeit angehörten. —

Die Musikgeschichte spricht mit Vorliebe von den Künsten und nicht von der Kunst der Niederländer. Darin liegt bereits eine Charakteristik. Selbst dort, wo noch nicht von einem Ausarten in Künstelei zu sprechen ist, haben wir weniger Kunst, als Künste. Kunst ist der höchste Ausdruck seelischen Lebens, geistigen Empfindens und Fühlens; in ihr betätigt sich die geniale, dem Göttlichen verwandte Schöpferfähigkeit des Menschen. „Künste" aber zeugen nur für Kunstfertigkeit, und diese ist aufs Höchste gesteigertes Handwerk. Wir haben also ein Überwiegen des Technischen über den Inhalt. Man möchte sagen, diese Musik sei von außen her gearbeitet, und nicht von innen heraus entstanden. Ich habe dabei immer das Gefühl von Variete, den Eindruck der „Spezialität". Im Variete tritt an die Stelle der Schönheit die Schwierigkeit. Wenn ein Violinist dort auftritt, so sucht er nicht möglichst schön zu geigen, sondern er geigt unter Verhältnissen, die von außen her, nicht aus innerer Notwendigkeit erschwert sind (er geigt unter einem Bein durch, auf dem Kopfe stehend oder dergleichen). Es wird niemand behaupten, daß diese Erhöhung der Schwierigkeit mit Kunst etwas zu tun habe. Trotzdem hat die Geschichte aller Künste von dieser Verwechslung der ästhetischen Grundbegriffe zu berichten. Die Literaturgeschichte aller Länder hat ihre Periode gehabt, in denen das Dichten bloß ein Überwinden von zu diesem Zwecke aufgestellten metrischen Schwierigkeiten war. Bei den bildenden Künsten haben wir nicht nur immer wieder Beispiele, wo äußere Schwierigkeit, etwa die Kleinheit der Ausführung (Kreuzigung in einer Nußschale) den „Wert" des betreffenden Kunstwerkes ausmacht, sondern überhaupt ganze Richtungen, denen eine äußerliche peinliche

Richtigkeit über allen künstlerischen Inhalt geht. Daß eine der wichtigsten dieser Richtungen, die auf Gerard Dou und die drei Mieris folgenden Kleinmeister, wieder nach den Niederlanden weist, gibt uns das Recht, hier doch auch einen Einfluß des Volkscharakters zu suchen. In der Tat stimmen zu dem allem die Vorliebe für saubere Nettigkeit, die liebevolle Einzelbeobachtung, die kunstvolle Regelmäßigkeit, die gediegene Tüchtigkeit des Holländers ebenso, wie die allem Höhenfluge abgeneigte Nüchternheit und der Mangel starker Leidenschaft. Nur nebenbei bemerken wollen wir, daß andererseits gerade die Stoffe der niederländischen Genremalerei uns zeigen, wie unentbehrlich den weitesten Volkskreisen die Musik geworden war.

Können wir so aus den allgemeinen Kulturverhältnissen und der besonderen Charakteranlage der Niederländer erklären, daß diese Art von Musik besonders bei ihnen gedieh, so ergibt sich noch leichter, wie es kam, daß die Musik sich gerade jetzt so einseitig zu einer Formenkunst entwickelte. Es hatte Jahrhunderte gedauert, bis man endlich die Geheimnisse der Mehrstimmigkeit ergründet hatte. Nun war man wie im Taumel und vergaß über der neuen Errungenschaft alle anderen Eigenschaften und Forderungen der Musik. Wieder erinnern wir uns der Varietekunst. Die Seele erscheint ausgeschaltet; es wird viel Geist aufgewendet, aber nur um auszuklügeln, wie diese eine Fähigkeit noch gesteigert werden könne. Der Jongleur „arbeitet“ erst mit drei Tellern, dann mit vier, dann mit fünf und so immer weiter. Dann genügt ihm auch das nicht mehr; er wirft sie hinter sich, er wirft sie unter den Beinen durch, dann hält er einen unbeweglich auf der Stirne, und am Ende pfeift er zu alledem, um zu zeigen, daß ihm das alles ganz leicht fällt. Zweierlei geht so nebeneinander. Der Erfolg steigert einerseits die Kühnheit des Versuchs; andererseits liegt der Reiz der Darstellung, da ihr der seelische Gehalt fehlt, im Überwinden neuer Schwierigkeiten. Mit den sogenannten „Künsten“ der Niederländer ist es ebenso. Das zeigt sich am deutlichsten an ihrer beliebtesten Übung, die sie selber als Fuga oder Conseguenza bezeichneten, die wir Kanon nennen. Das aus dem Griechischen stammende Wort bedeutet Gesetz oder Richtschnur. Auf unsern Fall angewendet, gaben die Niederländer im Kanon das Gesetz, nach dem die betreffende Fuga oder Conseguenza auszuführen war. Mit diesen Namen aber bezeichneten sie die Form der musikalischen Nachahmung, die darin besteht, daß der von einer Stimme vorgetragene Gesang von den andern nachgeahmt wird. Für diese Form der Mehr-

stimmigkeit entwickelte sich schnell eine besondere Vorliebe. Von der einfachsten Form aus, daß alle Stimmen genau dieselben Noten sangen, nur so daß sie in bestimmten Taktabständen damit anfingen — man denke an das heute in Gesellschaft beliebte: „Ach wie wohl ist mir am Abend, wenn zur Ruh die Glocken läuten" — kam man bald dazu, die anderen Stimmen in anderen Tonlagen, Oktave, Quinte oder Quart singen zu lassen. Verschiebungen im Rhythmus und dergleichen schlossen sich an. Die ältesten Kanons reichen weit zurück; ein sehr merkwürdiger, sechsstimmiger auf das englische Frühlingslied „Sumer is icumen in" findet sich bereits in einem Manuskript vom Jahre 1226.

Es ist kaum auszudenken, zu welcher Kunstfertigkeit man nun gerade in dieser Form gelangte. Bald schrieb man überhaupt die ganze Komposition nur in einer Zeile und bestimmte in einer besonderen Regel, dem Kanon, die Art der Ausführung: „Der Abstand der Stimmen bezüglich des Folgeeinsatzes wurde immer mehr verkürzt, ja die Stimmen begannen gleichzeitig, aber mit verschiedener Mensur und verschiedenen Schlüsseln, oder eine Stimme sang die Notierung rückwärts (Krebskanon, Spiegelkanon) oder legte gar das Blatt verkehrt. Eine besondere Virtuosität entwickelte man noch in der Erfindung von Sprüchen, welche die eine oder andere Art der Ausführung verhüllt forderten, so: „canit more Hebraeorum", d. h. nach Judenart gelesen, also rückwärts, ferner dasselbe durch Beischrift eines Verses, der vorwärts oder rückwärts gelesen, gleich lautet: Signa te, signa, temere me tangis et angis" u. a. Die Absingung in der Umkehrung (Steigung für Fall und umgekehrt) wurde verlangt durch: „qui se exaltat humiliabitur". Ihren Gipfel erreichten die Kombinationen in Vorschriften wie „Clama ne cesses" (Schrei ohne aufzuhören", d. h. „überspring alle Pausen"), „Noctem in diem vertere" (d. h. alle schwarzen Noten als weiße und alle weißen als schwarze lesen). (Vergl. Riemann, Gesch. d. Tonformen S. 45). Die Beispiele ließen sich Seiten lang vermehren. Bei Jakob Hobrecht (etwa 1430—1507) heißt es einmal: „Singe krebsgängig, verkehre alle Intervallenschritte; bist du hingekommen, wo das Zeichen des tempus imperfectum steht, so wiederhole geradeaus, aber wieder mit verkehrten Intervallen." Und ein andermal: „Beginne mit der mittelsten Note, singe rückwärts bis zum Anfang, dann von der Mittelnote geradeaus zum Schluß." Und so weiter in unglaublichen Variationen, so daß man den Stoßseufzer Kaiser Maximilians versteht: „Sie lesen anders, denn geschrieben, sie singen anders, denn genotieret, sie reden anders, denn ihnen ums Herz."

Ja, das sehen wir wohl alle ein: das Herz hatte hier wenig zu sagen. Das dürfen wir uns nicht verhehlen, wenn wir auch der Kunstfertigkeit dieser Komponisten unser Staunen ebensowenig versagen wollen, wie den Sängern, die solche Kompositionen verstanden und auszuführen vermochten. In der Tat, der Sänger mußte geradezu Musikgelehrter sein, wie sicher auch umgekehrt die Tatsache, daß Komponisten und Sänger meist dieselben Personen waren, die Häufung von Schwierigkeiten begünstigte. Vor allem waren die Mensurregeln so verwickelt geworden, daß die Singschüler den Stimmwechsel bekamen, bevor sie ihrer Herr wurden. So mußten die Knabenstimmen von Männern gesungen werden, die dafür besonders ihr Falsett ausbildeten und daher Falsettisten (Tenorini) hießen. (Der verbrecherische Unfug des Kastratentums kam erst später im 16. Jahrhundert auf.) Daraus erklärt sich übrigens die für unsere Verhältnisse tiefe Tonlage der Sopranstimme. —

Wir könnten ja diese ganze Musikübung noch eher verstehen, wenn es sich um eine Instrumentalmusik handelte. Aber noch war die ganze Kunstmusik vokal, Gesang. Und diese ganze Musik war Kirchenmusik. Wo aber blieb denn dabei das Wort, was geschah mit den heiligen Texten? Nun, sie mußten sich eben der Vergewaltigung fügen, ebenso wie die ehrwürdigen Choralmelodien, die den Komponisten den Tenor für die Künststücke der anderen Stimmen abgaben. Über beide Punkte ist noch einiges zu sagen.

Die Beibehaltung eines Tenors blieb andauernd Regel. Diese ganze hochentwickelte Satzkunst ist eben die natürliche Fortsetzung des Diskantus. Und wie bei diesem gegen eine gegebene Melodie eine Stimme improvisiert wurde, so wurden jetzt die kunstvollsten und verwickeltsten Stimmführungen als Gegenbewegungen gegen eine gegebene Melodie geführt. Uns mag sie als Ariadnefaden erscheinen, an dem man sich aus dem Labyrinth der übrigen Stimmgänge herausfand. Die Komponisten der Zeit sehen im cantus firmus aber im günstigsten Fall eine durch ihr Alter, ihr Herkommen, ihre Beliebtheit des Aufbewahrens werte Melodie, die nur eben zu einfältig, zu kunstlos war und deshalb mit einem neuen Kleide geschmückt wurde. Während uns Heutigen der einfache Choral lieb ist, während uns mancher kunstvolle Satz deshalb am wertvollsten ist, weil in seinem Tenor eine sonst verschollene Volksmelodie erhalten ist, lag für die Komponisten der Zeit der ganze Wert ausschließlich in der Bearbeitung. Und dieses Übergewicht der Bearbeitung über den cantus firmus wurde immer größer,

als an die Stelle der Improvisation der Gegenmelodie eine schwierige, mit aller Kunst und Gelehrsamkeit erdachte Stimmführung trat. Anfangs sah man in der gegebenen Melodie wohl noch das Ursprüngliche, bei der Kirchenmusik die geheiligte Weise, die man bloß „verschönern" wollte. Dieses Bewußtsein ging aber schnell verloren. Zunächst versuchte man noch durch Dehnungen der einzelnene Noten die Melodie beizubehalten. Als aber das bei dem Breiterwerden der Formen nicht mehr ausreichte, ließ man einfach den cantus firmus nach Bedarf wiederholen; nicht lange und man wandte an ihn die bei den übrigen Stimmen üblichen Künste, ließ ihn also rückwärts oder unter veränderten Mensurbedingungen singen.

Man muß sich gegenwärtig halten, daß die Bedeutung dieser Wandlung weniger im Formalen, als im Geistigen liegt. Sie ist ein Zeugnis dafür, daß der Choral seine lebendige Macht verloren hatte. Der Geist des Diskantus ist ein ganz anderer. Bei ihm verziert man die Choralmelodie, aber diese bleibt doch die Grundlage des kirchlichen Gesanges. Jetzt war der cantus firmus bloß noch das Turngerät, an dem die andern Stimmen ihre Kunststücke machten. Geistige Bedeutung hatte er nicht mehr. Darum wurde man jetzt auch in der Wahl des cantus firmus frei. Denn nach der alten Auffassung war er immer gegeben. Die gregorianische Choralvertonung des betreffenden Textes war von selbst der Tenor für eine mehrstimmige Bearbeitung. Jetzt aber wollte man davon nichts mehr wissen, oder genauer man hatte alles Gefühl für dieses Verhältnis verloren. Darum wählte man sich nach Belieben irgend eine Choralmelodie zum cantus firmus; ja man ging unbedenklich über den Choral hinaus und entnahm den Tenor der weltlichen Musik, mit Vorliebe dem Volksliede. Dadurch, daß die größte musikalische Aufgabe des katholischen Gottesdienstes, die Messe, in den Mittelpunkt der Komposition trat, wurde diese Entwicklung noch beschleunigt. Denn man wäre für eine kunstvolle Gestaltung zu sehr behindert gewesen, vor allem aber hätte man sich stets vor einer ganz ähnlichen Aufgabe gesehen, wenn es immer wieder die kontrapunktische Bearbeitung derselben Choralmesse gegolten hätte. So wählte man nun nach Belieben irgend einen Tenor und arbeitete über diesem sämtliche Teile der Messe. Nach diesem Tenor wurde die Messe benannt. So haben wir Messen Salve Regina, Ave maris stella, Da pacem, u. s. w.; das heißt die im Titel genannten Choralmelodien sind die Tenöre, über denen die Messe komponiert ist. Seltsamer berühren die Namen jener, deren cantus firmus dem Volks-

lied, und zwar mit Vorliebe dem französischen, entnommen war, denn da gibt es: Adieu mes amours; Malheur me bat; mio marito mi ha infamato; Baisez-moi; o Venus bella u. a. m. Über das französische Volkslied „l'homme armé“ haben fast alle niederländischen Komponisten, übrigens auch Palestrina, ja sogar noch der viel spätere Carissimi, Messen komponiert. In den seltenen Fällen, wo kein cantus firmus vorhanden, d. h. der Tenor vom Komponisten erfunden war, hieß die Messe sine nomine oder sie wurde mit den Solmisationssilben der betreffenden Töne bezeichnet. Bei dieser Erfindung des Tenors wandte man oft viel Geist an auf allerlei witzige oder persönliche Beziehungen. So liegt Josquins Messe La sol fa re mi die Wendung Laissez faire moi zu Grunde. (Man denke dabei übrigens, wie z. B. Robert Schumann sechs Fugen über den Namen Bach (B, A, C, H) schrieb.)

Auf uns wirkt diese Übernahme der Melodien weltlicher, wohl gar frivoler Lieder zum Tenor von Messen nicht nur befremdend, sondern gar als Profanation. Damit aber tut man den Komponisten jener Zeit unrecht. Sie selber dachten dabei sicher nicht an eine Entheiligung und ebensowenig empfand das Volk ihr Vorgehen als solche. Wir haben schon in den Abschnitten über das geistliche Lied von Umdichtungen weltlicher zu religiösen Liedern gesprochen. Dieses Verfahren hätte noch eher Anstoß erregen können, da die Melodie so unverhüllt übernommen wurde; bei den Messen aber standen solche weltliche Melodien im Tenor, waren also von den andern Stimmen überbaut und verdeckt. Übrigens waren sie ja auch rhythmisch verändert. Aber selbst, wenn man die weltliche Melodie heraushörte, dem Volke dieser Zeit ging geistliches und weltliches Leben noch so in eins, daß man bei dieser Übernahme eher eine Heiligung des Profanen sah, als das Umgekehrte.

Wirklich schlimm aber stand es um die Behandlung des Textes. Es ist klar, daß selbst wenn der Text in jeder einzelnen Stimme gut deklamiert worden wäre, er doch bei der kanonischen Führung der Stimmen, wo jede derselben immer an einer anderen Stelle war, kaum verständlich sein konnte. Aber diese Mühe, wenigstens den einzelnen Stimmen den Text sorgfältig unterzulegen, gaben sich die Komponisten gar nicht. Bei seltener vertonten Texten wurde dieser ja wenigstens hingeschrieben, bei den Messen jedoch, deren Text jedem geläufig war, blieb es ganz der Willkür der Sänger überlassen, wo und wie sie die Worte unterbringen wollten. Daß dabei von einer sinngemäßen De-

klamation, von irgendeiner inneren Verbindung von Wort und Ton nicht die Rede sein konnte, ist klar. Die Textworte waren eigentlich nur mehr Vokalisationssilben für die Töne. So sind wir kaum überrascht, wenn wir hören, daß manche Komponisten erst die Musik fertig schufen und nachträglich einen beliebigen Text dazu schrieben. Aber man verstieg sich sogar dazu, mehrere Melodien mit verschiedenen Texten zusammenzuzwingen. Und zwar keineswegs in mehr scherzhaften weltlichen Kompositionen, sondern auch in kirchlichen. So haben wir, um von den vielen ein Beispiel anzuführen, einen vierstimmigen Satz des Josquin, in dem jede der Stimmen eine andere marianische Antiphon singt: die erste Regina coeli, die zweite Alma Redemptoris, die dritte Ave regina, die letzte Inviolata integra.

So war man also am entgegengesetzten Ende der Entwicklung angelangt, als wir sie bei der griechischen Musik sahen. Hier herrschte einzig das Wort, und die Melodie diente nur dazu, es deutlicher hervorzuheben. Jetzt herrschte einzig der Ton, der Text war zu seinem bedeutungslosen Sklaven geworden. Dahin hätte es nicht kommen können, wenn nicht die Kirche überhaupt verweltlicht gewesen wäre. Aber der vielfach entartete Klerus hatte natürlich kein Gefühl mehr für den ehrwürdigen alten Choral, dessen ernste Feierlichkeit den durch allerlei Künste verwöhnten Ohren nicht mehr zusagte. Übrigens muß man ja auch zugeben, daß das immer wiederkehrende Komponieren derselben Texte die Bedeutung der letzteren herabdrücken mußte. Die Texte wurden einem mit der Zeit langweilig. Wir werden später in der Geschichte der Oper dem gleichen Verhältnis begegnen. Auch dort führte die Gleichgültigkeit, die die stete Wiederholung derselben Heroengeschichten naturgemäß nach sich zog, schließlich dazu, daß der Text völlig vernachlässigt wurde.

Die Besserung der Textbehandlung trat denn auch mit dem Augenblicke ein, da man wieder ein Gefühl für die Heiligkeit des liturgischen Wortes bekam. Es bedurfte dazu, wenn natürlich auch schon lange vorher einzelne Stimmen gegen den Mißbrauch laut wurden, der grausamen Lehre der Reformation. Die Bedeutung, die das tridentinische Konzil gerade der Kirchenmusikfrage beilegte, spricht deutlich genug. Übrigens bewirkte auch die steigende Kenntnis des klassischen Altertums eine höhere Achtung vor dem Textwort. Doch kam das zunächst mehr der weltlichen Musik zugute, bei der es in dieser Hinsicht überhaupt nie so schlimm stand.

Aber wir dürfen uns auch nicht verhehlen, daß unsere bisherige

Charakteristik dadurch, daß sie naturgemäß die diesem Zeitraum besonders eigenen Merkmale betonte, etwas einseitig, sagen wir zu sehr durch unsere ästhetischen Anschauungen beeinflußt worden ist. Es hat auch bei der Kirchenmusik der Niederländer nicht bloß Künstelei gegeben. Zum Beweise dafür genügt ein Blick auf die Werke des größten von ihnen, Josquin Deprès, der nicht nur die verwegensten Kunststücke ausführte, sondern auch echt und tief empfundene Kunstwerke schuf. Vieles zu dem lange Zeit üblichen, einseitig abfälligen Urteil über die Niederländer trug auch der Umstand dabei, daß bei der Überlieferung ihrer Tonwerke die gekünstelten einseitig bevorzugt waren, indem gerade sie von den Theoretikern als Beispiele benutzt wurden. Es ist das Verdienst des Musikhistorikers Ambros, hier im 3. Band seines großen Werkes ein getreueres Bild gezeichnet zu haben, wenn er wohl auch im Eifer das frühere Unrecht wett zu machen, das Licht allzu reichlich ausgestreut hat. Zugeben darf man ihm allerdings, daß wenn auch der Text vernachlässigt wurde, die Messe ihrer Gesamtanlage nach den Stimmungscharakter behielt. Im Gloria war der qui tollis-Satz ruhiger, das cum sancto spiritu festlich bewegt; das Geheimnis der Fleischwerdung wurde im Credo wirklich als Geheimnis behandelt (et incarnatus est) und gegenüber der Erzählung des erschütternden Kreuzestodes empfand man erhabene Einfachheit der Darstellung als Pflicht.

Trotz alledem ist die Musik der Niederländer als Kirchenmusik nicht zu retten, und sie wird uns nach wie vor in erster Linie als Verstandesarbeit erscheinen. Aber immerhin, die Lichtblicke fehlen nicht; und für die hehre Kunst, wie sie nachher Palestrina entfaltete, waren die Keime vorhanden. Etwas durchaus Neues ist der Palestrinastil gegenüber dem der Niederländer keineswegs. Im Gegenteil, er ist dessen Fortsetzung und Ausbildung. Nur daß diese von einem erneuten und vertieften Geiste geleitet war, der die edlen Keime besonders pflegte, das üppige Unkraut, das jene überwucherte, aber mit harter Hand ausjätete. Unsere Einschätzung des Gesamtwertes der niederländischen Musikepoche bleibt aber überhaupt einseitig und damit ungerecht, so lange wir sie bloß von liturgischem und ästhetischem Standpunkt aus treffen. Der erstere hat ja mit dem musikalischen Werte an sich überhaupt nichts zu tun; der zweite aber ist bedingt von unserem ganzen Empfindungsleben und ist mit diesem starken Wandlungen unterworfen. Steht uns doch heute bereits die Welt Palestrinas, so erhaben und groß wir sie fühlen, fremdartig gegen-

gegenüber und selbst zu Johann Sebastian Bach den Weg hinanzufinden, fällt vielen schwer, nicht weil die Höhe, auf der er thront, so steil ist, sondern weil der Weg hinauf abseits von dem liegt, auf dem wir heute von Natur aus schreiten.

Der einzige Standpunkt, von dem aus sich über diese Musik ein gerechtes Urteil gewinnen läßt, ist demnach der historische. Was bedeutete die Musik der Niederländer für ihre Zeit? Welchen Wert hatte sie für die Entwicklung? Das sind die beiden Fragen, die wir zu stellen haben. Die erste beantwortet sich leicht: Alles, was die Kunstmusik überhaupt dieser Zeit gab. Daß neben der Kunstmusik der Quell des Volksliedes kräftig floß, und daß das gesamte Volk aus diesem Jungbrunnen in vollen Zügen trank, ist schon früher dargelegt worden. Aber das Volk, das selber so aus tiefstem Herzen heraus sang, liebte doch auch diese verwickelte Kunstmusik. Ihr ungeheurer Umfang, ihre unbeschränkte Herrschaft in der Kirche beweist das schon. Wir sehen es ja übrigens an der Kunst dieser ganzen Zeit, daß diese eine Vorliebe für verwickelte, rätselhafte und symbolische Darstellungen hatte, daß sie ein in der Überwindung äußerer Schwierigkeiten sichtbares Können höher wertete, als eine tief gründende, äußerlich aber einfache Künstlerschaft. Und so sicher es vor allem die in scholastischer Schule Gebildeten waren, die diese Kunst verstehen konnten, so beweist doch auch die Erscheinung der mühseligen Meistersingerkunst, daß die Vorliebe für eine gelehrte Kunst in tiefe Volkskreise hinabreichte.

Wichtiger ist die Frage nach der Bedeutung dieser niederländischen Musik für die Entwicklung. Und da müssen wir es geradezu als ein Glück betrachten, daß die Tonwerke der Niederländer so wenig den Forderungen entsprechen, die wir an die Vokalmusik stellen. Es war ein Glück, daß diese Musik ihrem Wesen nach instrumental war, nur daß die Instrumente eben Menschenstimmen waren. Denn nur so, wenn man ausschließlich auf die musikalische Wirkung bedacht war, wenn man alle Rücksicht auf Text und Liturgie außer acht ließ, konnte man zu jener Freiheit der Bewegung gelangen, die die Musik erreichen mußte, wenn sie überhaupt einmal fähig werden sollte, einen hohen geistigen Gehalt auszudrücken. Die Niederländer haben diese Herrschaft über das Tonmaterial in hartnäckiger und mühseliger Arbeit errungen und haben damit gleichzeitig überhaupt erst größere Tonformen geschaffen. Man kann also die Verdienste der Niederländer dahin zusammenfassen, daß sie die technische Vorarbeit ge-

leistet und damit eine Grundlage geschaffen haben, auf der erst die Musik als Ausdruck des seelischen Lebens zur Kunst sich entwickeln konnte.

* * *

Kräftig unterstützt wurde die Wirkung der niederländischen Musik durch die Erfindung des Notendrucks mit beweglichen Metalltypen. Für die Verbreitung der Musikpflege wurde diese Erfindung ebenso bedeutsam, wie die Gutenbergs für Literatur und Wissenschaft. Man hat früher allgemein in Ottaviano Petrucci (1466—1539) aus Fossombrone im Kirchenstaat den Erfinder dieser Kunst gesehen. Aber, wie Riemann nachgewiesen hat (Notenschrift und Notendruck 1896), gehört Petrucci nur das Verdienst, als erster Mensuralmusik gedruckt zu haben. Dagegen hat bereits 1476, wie Molitor in seiner „nachtridentinischen Choralreform" (Bd. I. 94) nachgewiesen hat, Ulrich Han aus Ingolstadt in Rom ein Missale in Typendruck herausgegeben. Wahrscheinlich ins gleiche Jahr reicht der älteste deutsche Notentypendruck hinauf, ein Graduale, das in der Tübinger Universitätsbibliothek unter einem Bucheinband entdeckt wurde. (Vergl. Molitor, deutsche Choralwiegendrucke S. 47). Damit käme es vor den trefflichen Würzburger Meisters Jörg Reyser zu stehen, dessen Missale 1481 erschien. Wohl noch früher wurde mit geschnittenen Holzplatten gedruckt; doch reichte dieses kostbare Verfahren für den Notendruck ebensowenig aus, wie für den Buchdruck, für den es ja auch vor Gutenberg üblich war. Petrucci ist aber trotzdem der bedeutendste Drucker seiner Zeit. 1498 war ihm von der Republik Venedig ein Privileg verliehen worden, 1501 erschien als das erste seiner zahlreichen Werke „Harmonice musices Odhecaton", das 96 drei- und vierstimmige, meist weltliche Lieder niederländischer Tonsetzer enthält. Jede Stimme war übrigens für sich gedruckt; der Druck von Partituren wurde erst seit der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts üblich. — Petruccis durch hohe Schönheit ausgezeichnete Bücher waren übrigens Doppeldrucke, insofern erst die Linien für sich und danach die Noten gedruckt wurden. Wenig später erfand man, beides in einem Druckverfahren zu bewältigen, indem jeder Notentype das zugehörige Stückchen der Linie angehängt war. Doch da es dabei sehr schwierig war, mehrere Typen eng übereinander zu bringen, kehrte Simon Verovio (1586), als die Instrumentalmusik den Satz von Akkorden heischte, zum Plattendruck zurück. Nur daß er anstatt des Holzschnitts

den Kupferstich anwendete. Seither sind Platten- und Typendruck neben einander in Gebrauch. Der erstere hat aber für eigentliche Musikwerke das Übergewicht erlangt, während der durch J. G. Breitkopfs Erfindung der zerlegbaren Typen (1755) zur Vollendung gebrachte Typendruck mehr für Notenbeispiele in Büchern zur Anwendung kommt.

* * *

Kürzer, als bei der Schilderung des Gesamtbildes der niederländischen Tonkunst, können wir uns bei der Charakteristik ihrer Vertreter fassen, aus deren großer Zahl — es sind uns von mehr als hundert Komponisten Werke erhalten — nur die bedeutendsten genannt werden sollen. Denn so wichtig diese Musikperiode innerhalb der Musikgeschichte ist, zu lebendiger Wirkung werden ihre Vertreter nicht wieder gelangen. Darin dürfen uns die oft begeisterten Urteile einzelner Musikgelehrter nicht irre machen; diese werden durch die kunstvolle Arbeit allzu leicht gewonnen. Einzelne Stücke finden sich freilich bei fast jedem der Komponisten, die noch heute singbar sind; aber was wir einmal als Kuriosum mit Dank annehmen, ist damit noch lange nicht lebendig wirksam.

Man spricht gewöhnlich von zwei niederländischen Schulen, deren erste die Entwicklung der neuen Kunst umfaßt, während die zweite die Blütezeit bildet. Allerdings auch den Verfall, wobei aber der seltsame Fall eintritt, daß neben dem Verfall der eigentlichen niederländischen Musik durch die einseitige Künstelei von anderen Niederländern die neue und schönere Blüte der italienischen Musik eingeleitet wird. Wir ziehen darum vor, nach den vier bedeutendsten niederländischen Komponisten von vier Schulen zu sprechen, die sich etwa im Abstand eines Menschenalters folgen. Proben dieser Kunst findet man in ausreichender Weise im 5. Bande der Musikgeschichte von Ambros. —

Der Ehrenname des „Vaters der eigentlichen Kontrapunktik" gebührt nach den Forschungen des auf diesem Gebiete hoch verdienten Franz Xaver Haberl (Bausteine für Musikgesch. 1885 f.) allerdings einem Engländer, John Dunstable († 1453), der vielleicht der Lehrer, jedenfalls der geistige Lehrmeister der beiden ältesten Niederländer Gilles Binchois (1400—1460) und Guillaume Dufay war. Beide entstammten dem Hennegau, der Heimat noch mehrerer der wichtigsten dieser Komponisten. Von Binchois haben wir

mehrere recht ansprechende Lieder. Bedeutsamer ist Dufay, der Komponist der ältesten kontrapunktischen Messen, die in den Archiven der päpstlichen Kapelle in Rom aufbewahrt werden. Dieser Kapelle gehörte der 1400 zu Chimay geborene Künstler seit 1428 als jüngster Sänger an; dann kam er 1437 an den Hof Philipps des Guten von Burgund und starb 1474 als Kanonikus in Cambray. Von ihm sind etwa 150 Kompositionen bekannt, die gegenüber den vorangehenden eine hohe Steigerung in der Führung der einzelnen Stimmen zeigen. Als Ganzes wirkt sein Kontrapunkt freilich noch etwas gezwungen und starr, und die Zusammenklänge sind für unser Ohr hart und leer. Ihren eigentlichen Charakter der hohen Kunstfertigkeit erhält dann die niederländische Musik unter Dufays Schüler Jean de Okeghem (Ockenheim). Er mag gegen 1430 geboren sein, war schon 1453 als Kapellmeister und Komponist am Hofe Karls VII. in Paris, kam nach Spanien aber nicht nach Rom. Sein 1495 erfolgter Tod wurde in Dichtung und Musik beklagt. Wir haben von ihm siebzehn Messen und neunzehn Lieder, unter denen sich eines der schönsten der ganzen Zeit befindet: „Se vostre coeur“. Bei ihm sind die niederländischen „Künste“, insbesondere die kanonische Stimmführung schon hoch ausgebildet. So schrieb er ein „Deo gratias“ für 36 Stimmen. Seine hauptsächlichste Bedeutung aber beruht in seiner Lehrtätigkeit. Unter seinen Zeitgenossen verdient vor allen Erwähnung Jakob Hobrecht (etwa 1430—1507). Von ihm rühmt der Theoretiker Glarean, er habe so viel Feuer und Erfindungskraft besessen, daß es ihm leicht gefallen sei, in einer einzigen Nacht eine kunstvolle Messe zu schreiben. Unter seinen Werken ist eine Passion dadurch sehr merkwürdig, daß sie von Anfang bis zu Ende, also auch in den Reden der einzelnen Personen, als vierstimmiger Chor gesetzt ist.

Unter der großen Zahl von Okeghems aus den verschiedensten Ländern stammenden Schülern ragt über alle andern weit hinaus Josquin Deprès, der bedeutendste der niederländischen Kontrapunktisten, von seinen Zeitgenossen als „Fürst der Musik“ gepriesen. Von seinem Leben ist wenig bekannt. Er mag um 1460 im Hennegau geboren sein; von 1484—1495 war er päpstlicher Kapellsänger, danach weist sein Weg nach Frankreich an den Hof Ludwig XII. und später soll er auch der niederländischen Kapelle Maximilians I. angehört haben. Am 27. August 1521 ist er zu Condé im Hennegau, das von vielen auch als sein Geburtsort angesehen wird, als Propst des Domkapitels gestorben. — Josquin war ein sehr fruchtbarer Komponist und

die Mehrzahl seiner Kompositionen liegt — auch darin offenbart sich, in welchem Ansehen er stand — in Drucken Petruccis vor. 32 Messen, zahlreiche Motetten und weltliche Lieder ermöglichen ein Urteil über den Meister. Luther, der ihn sehr liebte, sagte von ihm: „Josquin ist der Noten Meister, die haben es müssen machen, wie er wollte, die andern Sangmeister müssen es machen, wie es die Noten haben wollen." Dieselbe volle Herrschaft über die Tonmittel hebt auch Glarean hervor, „es sei ihm nichts unmöglich geblieben, was er gewollt hätte." Wir können dem insofern beistimmen, als bei Josquin in der Tat der kontrapunktische Tonsatz auch bei den künstlichsten Aufgaben leichtbewegt ist und die Selbständigkeit der einzelnen Stimmen wahrt. Doch ließ sich der Komponist gerade durch diese hochentwickelte Technik zur ärgsten Künstelei verleiten. Wenn man dann wieder einzelne einfachere Sätze sieht, aus denen echtes Empfinden spricht, wenn man bei ihm nicht nur viel Geist, sondern auch einen zuweilen köstlichen Humor gewahrt und dazunimmt, daß Josquins sämtliche Schöpfungen in ihrer gediegenen Arbeit von ernster Kunstauffassung zeugen, — so wird man es lebhaft bedauern, daß er doch im ganzen durchaus im Banne der niederländischen Kunstauffassung blieb. So kann man gerade ihm bei aller Hochschätzung nur den Rang eines Vorbereiters, eines technischen Vorarbeiters einräumen, der wohl notwendig war, um einen Palestrina zu ermöglichen, selber aber den Weg zur echten innerlichen Musik nicht fand.

Josquins Schüler sind sehr zahlreich; den meisten von ihnen ist ihr Meister verhängnisvoll geworden, indem sie wohl seine „Künste" nachahmten, ja auch zu überbieten suchten, nicht aber über den Geist verfügten, der das Spiel erträglich machen könnte. Von diesen Zeitgenossen und Schülern Josquins nennen wir noch Pierre de la Rue (Petrus Platensis, † etwa 1510), bei dem der Zug zur Einfachheit unverkennbar ist. Loyset Compères' († 1518) Musik nennt Ambros, der freilich in diesen an sich vortrefflichen Abschnitten seines Werkes mehr Anwalt als Richter ist, sanft-schwärmerisch. Arg verkünstelt ist dagegen Joh. Japart, der seine Aufgabe zumeist darin sah, an bereits komponierten Stücken zu beweisen, daß sie sich noch viel ausgeklügelter hätten bearbeiten lassen. Noch wäre eine größere Zahl von Tonsetzern zu nennen, — einigen derselben werden wir noch später bei der Betrachtung der Musik in Deutschland und Frankreich kurz begegnen — die zu der von Josquin beherrschten dritten niederländischen Schule gehören. Doch es wären nur Namen zu nennen, keine

neuen Charaktermerkmale. Josquin ist der Gipfel der niederländischen Musik und eigentlich auch ihr Endpunkt. Wenigstens wenn wir unsere Stoffeinteilung nach geistigen Gesichtspunkten treffen und nicht nach dem schließlich doch äußerlichen Scheidungsmittel der geographischen — von einer nationalen kann man bei dieser Musik nicht sprechen — Zugehörigkeit die Komponisten zusammenfassen. Und so behandeln wir die sogenannte vierte niederländische Schule, als deren charakteristischer Vertreter Willaert erscheint, erst im nächsten Kapitel. Denn bei ihm und seinen Genossen hört die Musik auf, vorwiegend Kunsthandwerk zu sein; sie haben wenigstens das Streben, aus ihr eine Seelensprache zu machen.

Drittes Kapitel.

Die Musik als Ausdruck des mittelalterlichen Seelenlebens.

1. Zum psychologischen Verständnis des Palestrinastils.

Wenn wir die Einheit aller Kunst begriffen haben und in den einzelnen Künsten dieselbe menschliche Schöpferkraft nur nach verschiedenen Richtungen hin wirksam sehen, so mag es zunächst überraschen, daß die großen Ideen der Kulturentwicklung in der Musik immer zuletzt, oft viel später, als bei den bildenden Künsten und in der Dichtung zum Ausdruck gelangen. Wir brauchen für die Beispiele nur eben zuzugreifen. Der Höhepunkt der musikalischen Romantik in Richard Wagner liegt zwei Menschenalter später, als in der Dichtung; Wagners ideale Mythendichtung und Sagenbildung fällt mit den realistischen Ergründungen pathologischer Seelenzustände (Hebbel) zusammen. Selbst Webers Volksliedramatik im „Freischütz“ kommt Jahrzehnte nach Herder und Bürger, trotzdem das Volkslied doch immer gesungen worden war. Als Beethoven die Sturm- und Drangperiode der Musik durchkämpfte, lag die Literatur bereits in den kühlen Banden des Klassizismus, und auch das faustische Titanentum hatte schon die dichterische Gestaltung erhalten. Mozarts Welt sehen wir in den Bildern der Watteau, Pesne und Lancret, der Maler der vorangehenden Generation. Wer erkennt nicht in Händel den Typus der künstlerischen Herrennatur der Renaissance? Johann Sebastian Bachs

kerngesunder Urkraft und von jeder Sentimentalität freien Innigkeit tut man sehr unrecht, wenn man ihn immer wieder mit dem Pietismus zusammenbringt oder als eine Art Vorläufer des viel engeren Klopstock hinstellt. Er geht vielmehr auf Luthers Art zurück, man könnte ihn am ehesten Dürer vergleichen, in der Formengebung wird man sogar an die reinste deutsche Gotik denken. Für Mozart und Beethoven sind die Vergleiche mit Raffael und Michelangelo fast Gemeinplätze geworden. Selbst die mächtige Bewegung der Renaissance hat die Musik erst über ein Jahrhundert später ergriffen, als die anderen Künste.

Diese Erscheinung beruht aber keineswegs auf einer Art geistiger Rückständigkeit der Musik, sondern hat ihren tiefsten Grund im Wesen der Musik selber. Diese ist ja die Kundgebung des Unaussprechlichen, des Geheimsten und Innerlichsten jeder Idee. Sie ist nach Schopenhauer diese Idee selbst und nicht, wie die anderen Künste Abbild einer solchen. Darum erfolgt diese Aussprache in der Musik erst, wenn die Idee ganz Leben geworden ist, wenn die Seele so voll von ihr ist, daß sie davon überfließt. Darum haben wir in der Musik auch die auffällige Erscheinung, daß jeder der Großen eigentlich etwas seelisch ganz Neues gibt. Das Auftauchen einer Idee, einer Stimmung, einer Vorstellung, ihr allmähliches Wachsen bis zum vollen Erblühen, wie wir es in allen anderen Künsten — am besten bei den bildenden — sehen, gibt es in der Musik nicht. Man spricht zwar auch hier von Vorbereitern und Vorläufern Bachs, Glucks, Mozarts, Beethovens, Wagners. Aber das ist nicht nur einseitig, sondern ungerecht, weil dabei das eigentlich Musikalische übersehen wird. Vorbereitet wird vor allem die Technik, weil der Intellekt die künftige Aufgabe erkennt. Der Intellekt ist aber nicht musikalisch; das Seelische dagegen, also eben das Musikalische wirkt dann beim endlich erscheinenden Künder als völlig neue Offenbarung. Glucks Deklamationsstil in der Oper war von Lully, Grétry und anderen vorbereitet; daß bei ihm die Musik zur psychischen Analyse wird, ist völlig neu. All' die Organisten, Fugen- und Kantatenkomponisten vor Bach tragen ihm das Material herbei. Der Bau, den er damit ausführt ist etwas völlig Neues, der seelische Gehalt seiner Werke zuvor ungeahnt. Mozarts Oper ist etwas ganz anderes, als die vorangehenden italienischen Opern und deutschen Singspiele. Beethovens Symphonie ist von Haydn und Mozart formal vorgebildet, sein „Dichten in Tönen" war völlig neu. Man kann Weber und Marschner als Vorstufen Wagners betrachten; man kann

hundert Einzelheiten aufweisen, die sie vorweggenommen haben, — aber der seelische Inhalt von „Tannhäuser", „Tristan und Isolde", ja sogar vom „Fliegenden Holländer", wo sich bei Schritt und Tritt auf Marschner verweisen läßt, ist zuvor unerhört. Ich weiß, das alles ist mehr Gefühlssache, als daß es sich im Einzelnen aufzählen läßt. Man spürt immer schmerzlich die Wahrheit des Wortes von H. St. Chamberlain, daß weil die Musik die Kundgebung des Unaussprechlichen ist, sich wenig oder nichts Bestimmtes über Musik sprechen läßt. Übrigens reicht, wiederum in keiner Kunst so wenig, wie in der Musik, alle Vorarbeit nicht einmal fürs Technische aus. Nirgendwo sind die größten Meister zugleich so die größten Erfinder und Handhaber alles Technischen, wie in der Musik. Sie sagen eben etwas zuvor völlig Ungekanntes, und darum müssen sie sich erst eine Sprache schaffen.

* * *

Ein solcher „technischer Erfinder" ist Palestrina nicht gegewesen; er redet in der Musiksprache, die die niederländischen Künstler geschaffen haben. Wenn ihn trotzdem schon seine Zeitgenossen als Stilbildner betrachteten, so geschah es, weil sie vor allem den neuen Inhalt fühlten, den er mit den bekannten Worten kundgab. Dieser Inhalt war aber nicht subjektives Bekenntnis einer nach Befreiung ringenden Künstlerseele, sondern Aussprache einer Weltanschauung, die an drei Jahrhunderte früher ihre stärkste Entfaltung gefunden hatte. Hier liegt doch der seltsamste Fall jenes Späterkommens der Musik vor, von dem die Geschichte zu berichten weiß. Denn der mittelalterliche Geist findet seinen höchsten musikalischen Ausdruck in dem Augenblick, wo auch bereits die Musik den Renaissancegeist der Neuzeit auszustrahlen beginnt. Ja dieser neue Geist trägt sogar wesentlich dazu bei, daß gerade jetzt das mittelalterliche Seelenleben noch einmal höchsten künstlerischen Ausdruck findet. Freilich ist diese Erscheinung nicht Wirkung jener Ursache, sondern Gegenwirkung. Palestrina ist durchaus eine Erscheinung der Gegenreformation; daß ihn das tridentinische Konzil vor die wichtigste Aufgabe seines Lebens stellte, ist nicht Zufall, sondern wirkt wie innere Notwendigkeit. So steht Palestrina auf derselben Welle der Kulturbewegung wie Calderon de la Barca; wie dieser, fußt er durchaus in romanischem Geiste. So steht also auch Palestrina durchaus in seiner Zeit; aber er sieht zurück, nicht vorwärts; er strebt nicht nach der Schöpfung eines Neuen, sondern

nach der höchsten Vollendung des Alten: Restauration, nicht Reformation.

Wie schon oben angedeutet, war einer der stärksten Antriebe zu dieser Art Musik die der neuen Zeit und ihrer humanistischen Bildung angehörige Wertschätzung des Textes. Aber dieses neuzeitliche Element bleibt für Palestrina und seine Schule durchaus bloß äußerliche Anregung. Darum bleibt die „römische Schule" ganz konservativ, während die „venetianische", die vom gleichen Punkt ausging, diese neuzeitliche Forderung aber wirklich in sich aufnahm, ständig nach neuem strebte. Man mag auch darauf hinweisen, daß bei den Dichtern der Gegenreformation die neuzeitlichen Elemente nicht nur in formaler, sondern auch in geistiger Hinsicht viel stärker seien, als bei diesen Musikern; daß man nimmermehr die Werke Tassos oder Calderons, wohl aber die Palestrinas als Ausdruck des mittelalterlichen Lebens fassen könne. Das kommt daher, daß die mittelalterliche Seele ihren künstlerischen Ausdruck in der Dichtung, wie in der bildenden Kunst, lange zuvor gefunden hatte, nicht aber in der Musik. Denn im Choral lebt wohl das einfache Empfinden der frühchristlichen Welt, nicht aber das in mancher Hinsicht sehr verwickelte und jedenfalls sehr zum System ausgebaute des hohen Mittelalters. Alle Kunstentwicklung bedingt ein Fortschreiten. In Wolframs „Parzival" oder Dantes „Göttlicher Komödie" hatte der mittelalterliche Geist seine kühnsten Höhenträume, seine tiefste Seelenkenntnis dichterisch gestaltet. Die Musik aber stand jetzt zum ersten Male vor dieser Aufgabe der Darstellung seelischen Lebens. Und das bedeutete in jedem Sinne einen künstlerischen Fortschritt, selbst wenn es das seelische Leben einer „überwundenen" Zeit gewesen wäre, was bei Palestrina nicht der Fall war, da er das religiöse Empfinden des Mittelalters in jener Tiefe ausschöpfte, wo alles zeitliche Begrenztsein aufhört. Daß die Musik aber erst so viel später an diese Aufgabe treten konnte, hat seinen Grund darin, daß zuvor die Ausarbeitung einer dafür ausreichenden Technik nötig gewesen war. Um ein einzelnes Gefühl zum Ausdruck bringen zu können, reichte die Einstimmigkeit wohl aus; das zeigt der Choral, wie das Volkslied. Um aber das seelische Leben künden zu können, dazu mußte die Musik polyphon werden. Denn dieses Seelenleben ist so vielfältig, daß es gleichzeitig das Verschiedenartigste in sich bergen kann. Gerade der Widerstreit der Empfindungen bringt unserem Seelenleben die stärksten und auch fruchtbarsten Erschütterungen. Die Musik war denn

auch vielstimmig geworden. Da sie aber für ihre Technik keine Vorbilder gehabt hatte, wie die anderen Künste in den Musterleistungen der Antike, da sie etwas durchaus Neues sich erschaffen mußte, ging es nicht nur viel langsamer vorwärts, sondern man verfiel auch dem Irrtum, diese mühselig errungene Technik sei bereits Kunst. So erklärt sich die einseitige Bevorzugung der Technik bei den Niederländern. Es war schließlich soweit gekommen, daß Goethes Wort sich bewahrheitete: „Die Technik wird zuletzt der Kunst verderblich." Hier mußte erst wieder einer kommen, der zeigte, daß alle Technik nur Mittel zum Zweck, aber nie Endzweck ist. Ins Musikalische übertragen heißt das, es mußte das Bewußtsein geweckt werden, daß alle Künste des polyphonen Satzes nur dann berechtigt seien, wenn sie das natürliche Gewand eines geistigen Inhalts würden.

Wo hätten die Niederländer diesen starken Inhalt finden sollen? Die Musik war ja fast ausschließlich Kunst der Kirche. Wie traurig aber war es um die seelische Vertiefung des kirchlichen Lebens vom Ende des 14. bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts bestellt! Es war ja auch hier alles mehr äußere Form, zuweilen freilich sehr schöne Form, aber ohne lebendigen Inhalt. Darum, wo in der niederländischen Musik der Gefühlsgehalt über den Formalismus siegt, — bei Josquin tritt der Fall häufiger ein —, da haben wir die Regungen eines germanischen Subjektivismus. Das ist durchaus persönlich, aber nicht kirchlich, ja sogar dem Kirchlichen widerstrebend. Darum kam auch für die niederländische Tonkunst die Besserung nicht aus dem kirchlichen, so oft auch innerhalb der Kirche die Mahnworte erschallten, sondern aus dem weltlichen Leben. Wir werden davon bald zu reden haben, wenn wir die Verdienste der venetianischen Schule betrachten. Die Palestrina-Schule dagegen erwuchs aus der Kirche; sie war die Blüte der neu erwachten Kirchlichkeit, sie allein schuf darum auch eine rechte, dem katholischen Grundsatz der Allgemeinheit entsprechende Kirchenmusik, während die Venetianer alle Neuerungen mitmachten.

Die Allgemeinheit aber schließt aus allen Subjektivismus, alle Nationalität, ja auch alle zeitliche Begrenzung. Diese Allgemeinheit ist letzterdings ein Losgelöstsein von allem Irdischen. Und hier haben wir ja auch den Kern der mittelalterlichen Weltanschauung, deren „Metazentrum" nicht auf der Erde, sondern im Jenseits lag. Zeigt uns doch sogar auch der in irdischen Geschäften wohlbewanderte und hartgeprüfte Dante den Menschen wohl in Hölle, Fegefeuer und Para-

dies, aber nicht auf der Erde. Thibaut, der scharfsinnige Heidelberger Jurist, der von seiner nüchternen Berufsarbeit in der erhabenen Welt Palestrinas Erholung fand, bringt den Palestrinastil sehr richtig mit der lateinischen Liturgiesprache zusammen, die ja auch keines Menschen lebende Sprache mehr ist und doch mit einer nur ihr eigenen Kraft jedem ein gewisses Gefühl von Ewigkeitswerten des in ihr Gebeteten erweckt. Dann fährt er fort: „Die echte geistliche Musik ist weder durchaus mannigfaltig, noch leidenschaftlich, weil ihr Gegenstand einfach überirdisch ist. Sie setzt also ein tiefes, beruhigtes, in sich gekehrtes, reines Gemüt und eine gediegene Macht der Seele voraus, welche das Erhabene lange unvermischt vertragen kann und durch die Inbrunst nicht zur weltlichen Leidenschaft hingerissen wird.“ („Über Reinheit der Tonkunst,“ Heidelb. 1825). Es ist von besonderem Interesse, neben diesem Mann der Wissenschaft noch zwei schöpferische Musiker diese Eigentümlichkeit des Palestrinastils betonen zu hören: den Romanen Charles Gounod und den Germanen Richard Wagner. Der erstere berichtet in seiner „Vie d'un artiste“ über den Eindruck, den er in der sixtinischen Kapelle empfangen: „Diese strenge asketische, wie die Horizontlinie des Ozeans ebene und ruhige Musik, die bis zur Eintönigkeit friedlich, der Sinnlichkeit entbehrend und dessen ungeachtet von einer zuweilen bis zur Ekstase gesteigerten Intensität der Vergeistigung ist, machte zuerst einen seltsamen, fast unangenehmen Eindruck auf mich . . . So sonderbar der mir unerklärliche Eindruck aber auch war, ich ließ mich nicht abschrecken, ging immer und immer wieder hin und konnte schließlich ohne diese Musik nicht mehr leben.“ (Deutsche Übers. Breslau 1896 S. 64.) In eigenartiger Weise hat Richard Wagner das „Unzeitliche“, Ewige dieser Musik erfaßt: „In diesen berühmten Kirchenstücken Palestrinas ist der Rhythmus nur erst noch durch den Wechsel der harmonischen Akkordfolgen wahrnehmbar, während er ohne diese, als symmetrische Zeitfolge für sich, gar nicht existiert; hier ist demnach die Zeitfolge noch so unmittelbar an das an sich zeit- und raumlose Wesen der Harmonie gebunden, daß die Hilfe der Gesetze der Zeit für das Verständnis einer solchen Musik noch gar nicht zu verwenden ist. Die einzige Zeitfolge in einem solchen Tonstücke äußert sich fast nur in den zartesten Veränderungen einer Grundfarbe, welche die mannigfaltigsten Übergänge im Festhalten ihrer weitesten Verwandtschaft uns vorführt, ohne daß wir eine Zeichnung von Linien in diesem Wechsel wahrnehmen können. Da nun diese Farbe selbst aber nicht im Raume

erscheint, so erhalten wir hier ein fast ebenso zeit- als raumloses Bild, eine durchaus geistige Offenbarung, von welcher wir daher in so unsäglicher Rührung ergriffen werden, weil sie uns zugleich deutlicher als alles andere das innerste Wesen der Religion, frei von jeder dogmatischen Begriffsfiktion, zum Bewußtsein bringt." (R. W., „Beethoven", Gesammelte Schriften 3. Aufl. IV. S. 79.)

Man wird auch den letzten Satz dieser Ausführungen unterschreiben, insofern eben keine wirklich künstlerische Musik in „dogmatischen Begriffen" stecken bleiben kann, sondern immer zum religiösen Gefühlsgehalt durchdringen muß. So weist Artur Seidl mit Recht am Schluß einer Abhandlung über Joh. Seb. Bachs „Hohe Messe" auf diese Palestrinastelle hin und meint von Bach: „also auch dieser, so gerne auf das evangelische Bewußtsein eingestempelte Genius ein universaler Geist über den Konfessionen — jenseits von Protestantisch oder Katholisch?!" (Wagneriana I. S. 91). Aber beides ist nur soweit wahr, als man bei diesen Konfessionen ihre dogmatische Fassung sieht. In ihrem geistigen und seelischen Gehalt dagegen stehen beide Komponisten weit von einander auf durchaus getrennten Gipfeln und zwar gerade ihrer religiösen Verschiedenheit wegen. Freilich wird man hierbei beim Protestantismus eines Bach an den subjektiven durchaus und nur persönlichen Charakter des ganzen religiösen Empfindens denken, während man in Palestrina den vollendetsten Ausdruck des katholischen d. i. allgemeinen in der Kirche vereinigten Sehnens zur Gottheit sehen muß.

Diese Verschiedenheit des geistigen Grundgehalts bringt notwendigerweise eine Verschiedenheit des musikalischen Charakters der Polyphonie der beiden Meister mit sich. Dient Bach die Mehrstimmigkeit zur Vereinigung verschiedenster Individualitäten, ja schroffster Gegensätze — man denke z. B. an das Gegeneinander der Chormassen in der zweiten Hälfte der Matthäuspassion —, so zeigt die Polyphonie Palestrinas „die Vielmenschlichkeit zu einem Gefühlsausdrucke geeinigt, dessen Gegenstand nicht das individuelle Verlangen als Kundgebung einer Persönlichkeit, sondern das individuelle Verlangen der Persönlichkeit als unendlich verstärkte durch die Kundgebung genau desselben Verlangens von einer ganz gleich bedürftigen Gemeinsamkeit war." (Rich. Wagner, „Oper und Drama". Ges. Schr. IV. 161).

Damit glaube ich die psychologische Seite der Erscheinung der Kunst Palestrinas genügend klargelegt zu haben. Wir begreifen den seltsamen Widerspruch, daß die Zeitgenossen in Palestrina den Bildner

eines neuen Stiles sahen, während der die formale Seite seiner Kunst betrachtende Musikhistoriker darlegt, daß die ganze „römische Schule" samt ihrem Oberhaupte nur die natürliche Fortsetzung der niederländischen ist. Denn Palestrina offenbarte durch seine Musik dieser Zeit ihre Seele. Wir können uns aus rein musikalischen Gründen wie aus den Verhältnissen der Gesamtkultur auch erklären, weshalb die Erscheinung Palestrinas so spät kam und verstehen die seltsame Tatsache, daß der größte Musiker der Zeit, in der die Musik der Neuzeit alle ihre Wurzeln hat, ein durchaus mittelalterlicher Geist ist. So sehen wir denn in Palestrina auch ausschließlich den Abschluß einer großen Periode unserer Musik. Wir mußten das ausführlicher begründen, denn wie man sich aus jeder Musikgeschichte überzeugen kann, ist man immer noch gewohnt, Palestrina an den Anfang der neuzeitlichen Musik zu stellen, trotzdem man als das wichtigste Wesensmerkmal dieser den Individualismus erkannt hat.

2. Die Textfrage.

Wenden wir uns der Darstellung der geschichtlichen Tatsachen zu, so fragen wir zunächst nach jenen Einflüssen, die gegenüber der von den Niederländern ausgebildeten, mehr instrumentalen Behandlung der Singstimmen, bei der die Textworte nur noch den Wert von Vokalisationssilben hatten, zu einer echt gesangsmäßigen Auffassung des Verhältnisses von Wort und Ton führten. Wir sehen hier neben einer Wirkung der alten Volksmusik, jene Geistesrichtung des Humanismus am Werke, die zuletzt zum monodischen Stil der Oper führte. Beide greifen natürlich zur endgültigen Wirkung vielfach ineinander über. Wie das Volkslied in dieser Hinsicht gesundend auf die Kunstmusik einwirkte, ist schon früher (vergl. S. 176) beim deutschen Volkslied dargelegt worden. Und noch einfacher im Satz, als das kontrapunktisch bearbeitete deutsche Volkslied erscheint auch bereits im 15. Jahrhundert die witzige, italienische Frottole. Nur ist es klar, daß von dieser gesunderen Auffassung die eigentliche Kirchenmusik kaum einen Gewinn hatte, denn wenn hier Volkslieder zum Tenor verwendet wurden, so war der Komponist eher bestrebt, durch rhythmische Veränderungen der Melodie ihre weltliche Herkunft etwas zu verschleiern. Außerdem konnten ja gerade solche zu ganz anderen Worten geschaffene Melodien niemals auf den kirchlichen Text passen.

Die Verbesserung beschränkt sich denn auch zunächst auf die weltliche Musik; doch gewann aus der hier geübten Praxis, auch dem Worte sein Recht zu lassen, mancher Komponist auch für die Schönheit und Bedeutsamkeit kirchlicher Textstellen wieder ein besseres Verständnis. Bei Josquin sind dafür überzeugende Beispiele zu finden, wenn es bei ihm auch leider niemals zu einer grundsätzlichen Erkenntnis dieses Verhältnisses kommt.

Viel wichtiger für eine gesunde Auffassung der Textfrage auch in der kirchlichen Kunstmusik wurde der Humanismus. Man darf über der Tatsache, daß der Humanismus sich vielfach als kirchenfeindlich erwies, nicht vergessen, daß auch weite Kreise der Geistlichkeit den humanistischen Bestrebungen zugeneigt waren. Denn an sich war ja die Verehrung der antiken Kunst und Literatur durchaus noch nicht unkirchlich; die Gegnerschaft erstreckte sich zunächst nur gegen Kunst und Wissenschaft des Mittelalters. Der Humanismus weckte vor allem auch das klare Gefühl für einfache und klare Kunstformen und eine ungemeine Hochachtung, ja leidenschaftliche Liebe für die Schönheit der klassischen Sprachen. So war es denn auch gerade das Sprachgefühl, das viele kirchliche Kreise gegen die Mißhandlung des Textes in der bisherigen kirchlichen Kunstmusik aufreizte. Bald erschien die Gleichgültigkeit wider den Text als ein „Barbarismus", gegen den sich der Widerspruch seit 1529 immer häufiger und heftiger erhob. Man mag in Raphael Molitors reichhaltigem Buche „die nachtridentinische Choralreform" (Bd. I. S. 120 ff. 1901) die zahlreichen Belegstellen nachlesen. Es ist bezeichnend, daß man von vorneherein für den Musiker zur Bildungsfrage machte, ob er die Betonungsgesetze und mehr noch die der Quantität beobachtete. Gerade darin erkannte man bald den Gegensatz zwischen alter und neuer Kompositionsweise. So führt der in seinen Urteilen sehr vorsichtige Hermann Fink in seiner 1556 erschienenen „Practica musica" aus: „Waren die Alten in Behandlung der Proportionen und schwierigen Taktverhältnisse tüchtig, so nehmen die Neueren ihrerseits mehr auf den Wohlklang Bedacht und bemühen sich besonders mit aller Sorgfalt den Noten die Textworte zu unterlegen, so daß sie genau zu den Noten passen, und diese wiederum den Sinn der Worte und die verschiedenen Affekte möglichst klar zum Ausdruck bringen."

Auch diese Strömung, die die Kirchenmusik zur höchsten Höhe emportragen half, hatte ihren Ursprung in der Welt. Wir sehen hier die ersten Bestrebungen musikalischer Renaissance, im aus-

gesprochenen Sinn, die Musik wieder der der Griechen ähnlich zu machen. Da man keine Beispiele für die griechische Musik hatte, war man mehr aufs Raten angewiesen, erkannte aber richtig den bedeutsamsten Grundsatz, daß nämlich Metrum und Rhythmus der Poesie für die Musik bestimmend sei. Man griff deshalb gleich auf antike Gedichte zurück. Bereits 1507 hatte Petrus Tritonius unter dem Eindruck der Vorlesungen des Conrad Celtes horazische Oden in Musik gesetzt, „secundum naturas et tempora syllabarum et pedum“, also „nach Beschaffenheit und Zeitwert der Silben und Versfüße“. Hier gab es demnach gesungene Gedichte, nicht Musikstücke mit untergelegtem Text. Bald folgten andere derartige, in erster Linie für Schulen bestimmte Sammlungen. Und auch ein so trefflicher Satzkünstler wie Ludwig Senfl strebte in seiner 1534 erschienenen „Varia carminum genera“ eine Art Musik an, die nicht nur auf den Unterschied der Silben Bedacht nahm, sondern sich in Rhythmus und Mensur durchaus vom Gedicht bestimmen ließ.

Das alles wäre nicht bedeutsam, wenn es sich dabei nur um philologische Liebhabereien einiger Altertumsschwärmer gehandelt hätte. Aber der Humanismus war in dieser Zeit noch nicht Philologie, sondern Leben. Und so handelte es sich denn auch hier in Wirklichkeit nicht bloß um Accent und Quantität, um Aussprache und Deklamation, sondern um eine ganz andere, eine durchgeistigtere Auffassung von der Aufgabe der Musik. „Die Rücksicht auf den metrischen Bau dieser Oden war bei Tritonius und seinen deutschen Nachfolgern von künstlerischen Motiven eingegeben. Nicht eigentlich um die Barbarismen der früheren Schule zu vermeiden, sondern um die Musik auf längst vergessenem Pfade zur Höhe altklassischer Schönheit und dem erträumten Wunderbilde der Antike zurückzuführen, wurde auf das Wort, auf Silben und Versfüße soviel Gewicht gelegt. Die Ode sollte auch in der Musik in ihr altes Recht wieder eintreten. Der metrischen Form des Textes zulieb opferte man den Reichtum polyphoner Stimmentfaltung. Imitation und Kontrapunkt verloren an Wert, das Wort aber stieg in der Bedeutung. Das formale musikalische Element zu beschränken und dem Worte, dem Wortsinn mehr Ausdruck zu verleihen, zu einer lebendigeren und unmittelbareren Wirksamkeit zu verhelfen, war der leitende Gedanke hier wie dort. Die Aufgabe, welche Komponist und Sänger in ihrer Kunst zu erfüllen hatten, trat in ein anderes Licht. Bisher bestand sie für den Komponisten mehr darin, einen geschickt gewählten cantus firmus künstlerisch auszuführen. Aus

ihm entwickelten sich die Stimmen. Der cantus firmus gab durch sich selbst oder seinen Kontrapunkt die musikalische Form und somit das Gewand auch dem Worte. Das musikalische Thema blieb, wenn die Worte und ihr Sinn wechselten. Eine künstlerische Interpretation des Wortes durch den Ton war dadurch nicht ausgeschlossen, aber oft genug schien die Musik alles zu sein, zumal wenn die Sänger durch Künsteleien und eine nachlässige Aussprache das ihrige dazu beitrugen, das Wort vollends zu ersticken. (Molitor „Nachtridentinische Choralreform." I. 142.)

Dieser bisherigen Vor-, genauer Alleinherrschaft der Musik gegenüber faßt der temperamentvolle Vicentino in seinem Hauptwerke „l'antica musica" ihre Aufgabe dahin, daß „die Musik im Gesange keinen anderen Zweck habe, als den Gedanken, der in den Worten schlummert und die verschiedenen darin ausgedrückten Leidenschaften und deren Effekte mit dem Ton darzustellen". Damit war der bisherigen Art, die Musik sich rein formal aus einem cantus firmus entwickeln zu lassen, der Krieg erklärt; die Musik sollte die Gesetze ihrer Entwicklung vielmehr aus dem Text erhalten. Derselben Auffassung begegnen wir nun auch in kirchlichen Kreisen. Am bekanntesten ist der beredte Klagebrief über die kirchenmusikalische Notlage, den Bischof Cirillo Franco am 16. Februar 1549 von Loreto aus in die Welt sandte, also kurz bevor Palestrinas Tätigkeit begann. Voller Bewunderung schildert Franco den Eindruck, den die altgriechische Musik auf die Gemüter ihrer Zuhörer ausgeübt habe. Aber damals habe auch der Ausdruck alles gegolten. Je nach der Bedeutung des Wortes habe auch die Musik einen anderen Charakter angenommen. Jetzt aber gingen Kyrie und Gloria, Bußgebet und Jubelgesang aus der gleichen Tonart, als ob man so Verschiedenartiges mit Gleichartigem ausdrücken könnte. Aber das sei ja gerade das Schlimme, daß es diesen Komponisten (der niederländischen Schule) gar nicht auf den Ausdruck ankomme. „Sie setzen ihre ganze Seligkeit nur in das eine, daß ihr Gesang genau die Regeln der Fuge befolge und der eine Sabaoth singe, während der andere noch Sanctus spricht und ein dritter schon Gloria tua beginnt. Dabei brüllen, heulen, jammern sie, daß der Zuhörer versucht ist, mehr an Katzen im Januar, als an duftende Maiblumen zu denken." Franco läßt auch die Berufung auf den Choral nicht gelten, der ja die gleiche Behandlung der Tonarten zeige und sich auch nicht bemühe jedes Textwort genau auszudrücken. Auch der Choral befriedigt diesen Bischof, der übrigens in dieser Zeit hierin nur die

Meinung weiter kirchlicher Kreise vertritt, ganz und gar nicht. „Er ist keineswegs so tief, daß er nicht um ein Bedeutendes könnte reicher und tiefer sein, wenn nur einmal ein Musiker sich vornähme, diese Melodien der antiken Musik mehr anzupassen."

All Heil ward also von der antiken Musik erwartet, von einer Musik, die man ja gar nicht kannte, nur weil man wußte, daß in ihr der Text vorherrschte, woraus man schloß, daß ihr alles auf den Ausdruck und nicht auf die Form ankam. Man sieht hier durch alle humanistische Bildung die durchaus neuzeitliche Sehnsucht nach seelischem Ausdruck, als treibende Kraft. Einstweilen aber hielt man sich ängstlich ans Wort und verfiel bald grober Einseitigkeit. „Bald wurde das Wort, was früher vielen die kontrapunktische Technik war, ein Spielzeug geschmackloser und unwürdiger Spielereien. Nicht nur Worte, welche Affekte und Gemütsbewegung besagen, sondern auch jene, die eine lokale Bewegung der Höhen- und Tiefenverhältnisse andeuten (wie Berg, Tiefe, Abgrund) sollten musikalisch dargestellt, in Tonfarben gemalt werden. Eher begreift man solche „Schilderungen" bei Worten, welche den Grad der Geschwindigkeit angeben (schnell, langsam); schwieriger wurde die Aufgabe bei Begriffen wie Abend, Morgen, und doch sollten auch sie aus den Tönen „herausgehört" werden. Den Triumph dieser neu-musikalischen Leistungen bildete die Interpretation der Begriffe, Tag, Licht, Nacht, Dunkelheit. Was hier die Klangwirkung nicht „auszusprechen" vermochte, tat die Farbe der geschriebenen und gedruckten Noten." (Nach Joh. Nucius': Musicae poeticae sive de compositione cantus praeceptiones absolutissimae 1613. Vergl. Molitor a. a. O. I. 148.)

Daß diese Richtung trotz ihres berechtigten Kerns so schnell zu einer ebenso schlimmen Äußerlichkeit führte, wie sie sie zu bekämpfen strebte, lag daran, daß die Musik, wie sie nun einmal sich entwickelt hatte, zur Erfüllung dieser Ziele ungeeignet war. Das war ja eine ganz andere Welt, als die, in der die Polyphonie herangereift war; es bedurfte einer auf ganz anderer Grundlage aufgebauten Musik, um diese Sehnsucht zu befriedigen. Bevor man aber zu diesem monodischen Stil, zur instrumental begleiteten Einstimmigkeit kam, gelangte erst noch die kontrapunktische Polyphonie zur schönsten Entfaltung. Sie bewahrte die Vollendung der Form, und gewann aus den Bestrebungen der neuen Zeit die Anregung, diese Form mit dem ihr gemäßen Inhalt anzufüllen. Freilich dauert diese höchste Blüte nur wenige Jahrzehnte, eben nur so lang, bis jene sieghaften Gedanken der

neuen Zeit die ihnen entsprechende Form gefunden hatten. Mit den Meistern dieser letzten Blüteperiode der kontrapunktischen Polyphonie haben wir uns nun noch kurz zu beschäftigen.

3. Der Übergang der musikalischen Vorherrschaft an Italien.

Die in ihrem inneren Werte gekennzeichnete Entwicklung aus den Künsten der Niederländer zu der Kunst Palestrinas erfährt die Musik im 16. Jahrhundert in Italien, auf das auch noch für das darauf folgende Jahrhundert die Führerschaft in der Musik übergeht. Sicherlich hat schon zur Zeit der ältesten niederländischen Schulen Italien neben den hervorragenden Theoretikern, deren Namen uns überliefert sind, auch tüchtige Tonsetzer hervorgebracht. Aber diese haben sich dann sicher ganz dem überragenden Einfluß der Niederländer gebeugt, was sich auch darin kundgibt, daß diese die wichtigsten musikalischen Stellen in Italien innehatten. Erst nach der Reformation wird Italien für die Musik bedeutsam und zwar nach zwei grundverschiedenen Richtungen hin, gemäß den beiden starken Kulturkräften, die in ihm wirkten. Die eine ist die Erstarkung der katholischen Weltanschauung des Mittelalters, die andere der weltliche Geist der Renaissance. Vielleicht zeigt sich diese Doppelbewegung nirgendwo so deutlich, wie in der Musik: in Italien reift die mittelalterliche Polyphonie in Palestrinas Stil zur schönsten Verklärung katholischer Kirchlichkeit zur selben Zeit, wie es mit der Ausbildung der Monodie, also des einstimmigen von Instrumenten begleiteten Gesanges, der Weltlichkeit ihr musikalisches Ausdrucksmittel schafft. Das geschieht in der Tat gleichzeitig, wenn wir auch bei einer schroffen Abgrenzung mit Jahreszahlen die neuzeitliche Bewegung erst mit dem Tode Palestrinas einsetzen lassen. Aber da waren die neuen Kräfte schon lange am Werke. Sie hatten nur noch nichts vom bisherigen so Grundverschiedenes, nichts so Neuartiges geschaffen, daß ihr Wirken so augenfällig gewesen wäre. Ja, es kam sogar den Tonsetzern dieser Zeit gar nicht zum Bewußtsein, daß sie nach verschiedenen Seiten hinarbeiteten, daß in ihnen einander feindliche Kräfte wirkten. Sicherlich haben sich sogar die venetianische und die römische Schule für Bundesgenossen gehalten. Beide sahen ja den Schwerpunkt ihrer Tätigkeit in der Kirchenmusik, beide arbeiteten an einer Veredlung der von den Niederländern überkommenen Technik. Aber der Geist in beiden

war ein verschiedener, und so sind, trotz aller äußeren Ähnlichkeit, Venedig und Rom Gegensätze. Hier ist die mittelalterliche Kirchlichkeit, dort herrscht selbst in den kirchlichen Formen der Geist der neuen Zeit, dessen der Allgemeinheit sichtbares Licht allerdings erst etwas später in Florenz aufleuchtete. Aber nicht umsonst mußte diese Erfindungsstätte des neuen Stils bald wieder hinter Venedig zurücktreten. Hier war der Boden eben schon lange bereitet. Von

Venedig

im „16. Jahrhundert" sagt Jakob Burckhardt, der glänzendste Schilderer der Kultur der Renaissance: „Unangreifbar als Stadt hat sie sich von jeher der auswärtigen Verhältnisse nur mit der kühlsten Überlegung angenommen, das Parteiwesen des übrigen Italiens fast ignoriert, ihre Alliancen nur für vorübergehende Zwecke und um möglichst hohen Preis geschlossen. Der Grundton des venetianischen Gemüts war daher der einer stolzen, ja verachtungsvollen Isolierung und folgerichtig einer stärkeren Solidarität im Innern." Venedig war überdies damals schon die märchenhaft schöne Stadt mit herrlichen Bauten, mit einer noch herrlicheren Natur. Dazu der ungeheure Reichtum, der hier aufgestapelt war, der ständige Verkehr mit Fremden aus aller Herren Länder — ein Leben heiteren Genusses mußte sich hier entwickeln, ein Leben voll schimmernder Pracht und sinnlicher Schönheit. Und dies Leben spiegelte die hier wachsende Kunst. Nicht tiefe Gedankenprobleme, nicht nach innen bohrende Leidenschaft ist ihr Ziel, nein, hier sucht eine spielende Phantasie nach Gebilden erquickender Schönheit, nach sinnlichem Prunk und leuchtender Lebensfreude. Die Bauwerke erglänzen im prunkenden Marmorkleid, die Malerei erschließt in gesättigter Farbenpracht alle Herrlichkeit blühender Formen. Hier war wahrlich nicht der Ort, wo die Musik zur Künderin mittelalterlicher Weltflucht werden konnte, noch gar wo sie aus einem Gegensatz zu den Strömungen der Zeit ihren tiefsten Gehalt hätte schöpfen können. In der Tat ist Venedig von dem Augenblicke an, wo es in die Musikgeschichte eintritt, der Schauplatz steter Neuerungen, die alle vom Geiste sinnlicher Schönheitsfreude eingegeben sind.

Das ist um so auffälliger, als die venetianische Schule eigentlich eine Kolonie der Niederländer ist. Ihr Gründer ist Adrian Willaert. Messer Adriano, wie ihn die Italiener mit Vorliebe nannten, wurde 1490, vielleicht schon 1480, zu Brügge oder Roulers in Belgien geboren. Er hatte erst in Paris die Rechtswissenschaft

studiert, widmete sich aber bald ganz der Musik und kam 1516 nach Rom. Er mußte hier aber erfahren, daß auch schon damals der Zauber des Namens in der Kunst oft höher geschätzt wurde, als der eigentliche Wert des Kunstwerkes selber. Denn als er eine von der päpstlichen Kapelle gesungene Motette, „verbum bonum", als seine Schöpfung nachweisen konnte, wurde sie gleich beiseite gelegt; man hatte bisher vermeint, es mit einem Werke des berühmten Josquin zu tun zu haben. Ein Jahrzehnt noch führte Willaert ein Wanderleben, bis er im Jahre 1527 als Kapellmeister an die Markuskirche in Venedig berufen wurde. Damit beginnt die „venetianische Schule", trotzdem auch bereits früher die seit 1050 vollendete Kirche ein Mittelpunkt der Kirchenmusik, und das Kapellmeisteramt bei ihr eine der geachtetsten Stellungen gewesen war. Aber Willaert, dieser Niederländer, der niemals das Heimweh nach seiner Heimat los wurde, war der erste, der als Musiker vom venetianischen Leben bis ins Innerste ergriffen war. Gerade die sinnliche Farbigkeit tat es dem Sohne der meist in den Abstufungen eines einzigen Tones schwimmenden Niederlande an, und er suchte ihren Glanz auch in der Musik zu erreichen. Er benutzte dabei — und in solcher Ausnutzung zufälliger Verhältnisse offenbart sich ja immer das Genie — die bauliche Anlage der Markuskirche. Diese hatte in der Höhe der beiden Seitenapsiden zwei Musikgalerien, auf deren jeder eine Orgel aufgestellt war. Schon seit einem Menschenalter hatte man darum zwei Organisten, die abwechselnd ihr Amt versahen. Willaert kam nun auf den Gedanken, auf jeder dieser Orgelbühnen einen Chor gleichzeitig aufzustellen und diese beiden Chormassen gegeneinander im Wechselgesang auszuspielen, sie aber auch zur Steigerung zusammenwirken zu lassen. Letzterdings war das ja nur ein Wiedererwecken der ältesten christlichen Gewohnheit. Der Wechselgesang ist so alt, wie die christliche Kirche selbst, aber nur im einstimmigen Choral. Die kontrapunktische Polyphonie, bei der sich alle Stimmen um einen gegebenen Tenor herumdrängten, hatte den Wechselgesang ausgeschlossen.

In dieser Neubelebung liegt aber mehr als eine bloße Ausnutzung gegebener Verhältnisse. Sie wäre nicht möglich gewesen, wenn nicht die Auffassung vom Wesen der Stimmführung eine andere geworden wäre. Gerade darin, daß die beiden Chöre sich auch wieder zur Erhöhung der Wirkung vereinigen können, offenbart sich bereits eine Erkenntnis des Wesens der Harmonie, in der die Einzelstimmen nicht mehr nach möglichst selbständiger Führung, sondern nach dem Zu-

sammenschluß zu einem über allen Einzelheiten stehenden Ganzen streben. Die Venezianer jauchzten über diese neue Offenbarung sinnlichen Wohlklangs. Aber Willaert ließ sich dadurch keineswegs zur Maßlosigkeit oder gar zur Einseitigkeit verleiten; er wollte durchaus nicht bloß Farben, sondern behielt auch die Architektur bei. Seine Chöre sind trotz aller Fülle durchsichtig klar, und er wußte die Steigerung der Massigkeit des Tons durch eine schärfere Rhythmik wieder wett zu machen. Außerdem verwandte er große Sorgfalt auf die Deklamation, die Verständlichkeit des gesungenen Wortes. Aus alledem geht hervor, daß Willaert eine echte Musikernatur war, dem, trotzdem er alle kontrapunktischen Künste „handhabte, wie man einen Topf dreht", diese doch nie zur Hauptsache wurden. Darum griff er auch die Gelegenheit, die die weltliche Madrigalkomposition der Aussprache des persönlichen, durch keinen cantus firmus vorherbestimmten musikalischen Empfindens bot, alsbald auf und wurde, wenn auch nicht der Begründer, so doch einer der Bahnbrecher dieser für die Entwicklung so bedeutenden Form, über die später noch zu sprechen sein wird. Ebenso wird sein Name mit den Anfängen der selbständigen Instrumentalmusik in Verbindung gebracht, und wenn seine Orgelstücke auch noch sehr ungelenk sind, so verdienen sie doch als Erstlingsarbeiten der Gattung alles Interesse. Überhaupt spricht dafür, daß seit Willaert die tiefere Auffassung der Komposition und der Kompositionstätigkeit über die mehr kunsthandwerkliche Art der älteren Platz griff, wenn sein Biograph, der große Theoretiker Zarlino, von ihm sagt: „Wenn Adriano komponierte, wandte er all sein Studium und seinen Fleiß an und erwog aufs tiefste das Wesen der Aufgabe, ehe er sie zur Ausführung kommen ließ."

Willaert ist erst am 7. Dezember 1562 gestorben, und seine Persönlichkeit wirkte durch seine Schüler in Venedig noch lange nach seinem Tode fort. — Es ist für die Entwicklung bedeutsam geworden, daß diese Schüler fast nur Italiener waren, daß also das alte niederländische Element keine neue Stärkung erfuhr. Zwar der unmittelbare Amtsnachfolger Willaerts, Cyprian de Rore (1526—1565), war auch Niederländer. Aber auch ihn ergriff der venetianische Geist. Bei aller Tüchtigkeit seiner kirchlichen Kompositionen gibt er doch sein Bestes in den weltlichen Madrigalen, in denen seine leidenschaftliche Persönlichkeit eher zum Ausdruck gelangen konnte. Zur Verschärfung des Ausdrucks griff er auch die immer lebhafter Köpfe und Herzen bewegende Chromatik auf. Diese Sehnsucht nach den

chromatischen Klanggeschlechtern der Griechen, die einen lebhaften Wechsel der Tonarten begünstigten, war neben der höheren Wertschätzung des Textes die erste Wirkung der Renaissance auf die Musik. Cyprians de Rore fünf Bücher chromatischer Madrigale bieten bei der Unbeholfenheit, mit der die neue Errungenschaft noch gehandhabt wird, an sich wenig Erfreuliches. Aber es darf nicht verkannt werden, daß gerade dieser Musiker in viel höherem Maße, als manche späteren, das Wesen der Chromatik erfaßte, indem er sie nicht bloß formal, sondern auch geistig verwendete, dadurch, daß er die bedeutendsten Textstellen oder einen starken Wechsel der Empfindung durch die fremden Harmonien hervorhob. Auch der bedeutendste Theoretiker dieser Zeit, der das Wesen der Harmonie in seiner Dualität des Dur- und Mollsystems zuerst klar erkannte, Giosesso Zarlino (1519—90), war Willaerts Schüler, und es stimmt zu diesem, daß er mit der Erkenntnis des Neuen, gleichzeitig die glücklichste Darlegung der alten Lehre des Kontrapunkts verband. Die weiteren Schüler Willaerts führen uns schon immer mehr in die neue Zeit hinüber. So liegt Claudio Merulos (1533—1604) Bedeutung in den Solostücken, die er für die Orgel schrieb. — Venedigs bedeutsamste Meister aber wurden die beiden Gabrieli, Andrea und Giovanni, die mit der glänzendsten Beherrschung des alten Stils eine erfolgreiche Tätigkeit auf dem neuen Gebiete der Instrumentalmusik verbanden.

In den beiden Gabrieli gelangt das Prinzip der Farbigkeit zum Siege. Der ältere, Andrea, war als Sproß des altadligen Hauses Canareio (daher auch Andrea del Canareggio) um 1510 in Venedig geboren und wirkte von 1536 bis zu seinem 1586 erfolgten Tode an San Marco. Wenn er in seiner dreichörigen Komposition des 65. Psalms „deus misereatur nostri“ über den gewöhnlichen Chor einen von hohen und unter ihn einen von tiefen Stimmen setzt, so erreicht er damit eine im Grunde eigentlich ganz instrumentale Farbigkeit, wie sie erst in allerneuester Zeit wieder von Richard Strauß in seinen 16stimmigen A capella-Chören angestrebt wurde. Seit 1566 war Andrea Organist an San Marco gewesen, und von hier aus drang sein Ruhm weit über die Grenzen seiner Vaterstadt, zumal auch nach Deutschland, wo er viele persönliche Beziehungen unterhielt. Aus aller Herren Länder strömten ihm die Schüler zu, die zu der Kunstfertigkeit in der Linienführung nun auch die glänzende Farbigkeit holen wollten. Aber den bedeutendsten derselben gab doch Venedig selbst. Es war Andreas Neffe Giovanni (geboren 1557,

seit 1585 Organist an San Marco, gestorben am 12. August 1612 oder 1613), der den Gipfelpunkt der venetianischen Schule bedeutet. Bei ihm ist die Mehrchörigkeit zur höchsten Vollendung ausgebildet, und es ist gerade für die venetianische Art bezeichnend, daß die Stimmführung bei ihm hinter der Beherrschung der Chormasse zurücktritt. Man kann also sagen, daß bei ihm die Farbe über die Zeichnung das Übergewicht erlangt. In dieser Beherrschung der Chormasse braucht er allerdings den Vergleich auch mit keinem späteren zu scheuen. In seinen großen Werken bauen sich zuweilen vier vierstimmige Chöre zu einem Ganzen auf. In diesen Meistern lebt in gläubigem Gemüte die Vorstellung der singenden Engelschöre. Ihre ganze Musik ist ein einziges „Gloria in excelsis Deo“. Diese Herrlichkeit Gottes zu verkünden, zu preisen, werden sie nicht müde: ein Loblied voll triumphierenden Stolzes, voll seligster Freude. Es ist nicht aufzuzählen, welchen Reichtum an Klangwirkungen dieser Meister durch die Verbindungen der Einzelstimmen der verschiedenen Chöre, das abwechselnde Gegeneinanderwirken der ganzen Engelchöre, die Verteilung der Stärkegrade erreicht, bis endlich die ganze Masse sich zu einem, alle Welt umfassenden Loblied eint. Und auch das genügt ihm nicht zu dem vollen Ausdruck des Gotteslobes, er nimmt noch als erster die Instrumente hinzu. Hier wird Erfüllung, was der Psalmist in begeisterten Gesichten erschaute, alle Kräfte der Erde vereinigen sich, zu singen dem Herrn ein neues Lied.

Aber alles das ist keineswegs bloß äußerer Glanz, bloß sinnliche Farbenpracht. Wie in den Gemälden Tizians, im Gegensatz zu denen seiner Nachfolger, die höchste Schönheit der Form nur der Ausdruck einer schönen Seele ist, so ist auch bei Giovanni Gabrieli alles mit Empfindung durchsättigt. Er konnte wie sein Oheim von sich sagen: „Mein Streben ist dahin gegangen, überall den wahren Ausdruck der Empfindung deutlich zu machen, wie es die Worte des Gesangs erheischen.“ Und in dieser Wahrheit des Ausdrucks stand ihm auch die höchste Einfachheit zu Gebote. Man sehe daraufhin sein sechsstimmiges „Miserere“ vom Jahre 1597 an. Das Werk hat nur einen einzigen Satz; durch leichte Modulationseinschnitte wird die Komposition der Gliederung der Dichtung gerecht. Die Musik ist von höchster Zurückhaltung. Alle dramatischen Akzente, jegliches grelle Licht ist vermieden, nur die zartesten Töne, ganz unscheinbare musikalische Mittel werden verwendet. Aber welche Fülle des Ausdrucks in ihnen! Durch einen vollen, breiten Akkord hinter einer Pause

drückt er die gesteigerte Inbrunst aus bei der Bitte „dele iniquitatem“! Wenn er im „quoniam inquitatem ego cognosco“ sich seiner Sündhaftigkeit bewußt wird, so sagt er es deutlich durch einen halb verlegenen, halb hinfälligen chromatischen Tongang, und in erschütternder Selbsterkenntnis gesteht er in einfachen, schweren Akkorden „tibi soli peccavi“. Dieses Werk ist ein ergreifendes Bußgebet, und es ist ein persönliches Bußgebet.

Darin, und nicht in dem glänzenden Gewande, liegt, wenn man ganz streng sein will, das Unkatholische dieser Kirchenmusik der letzten Venetianer. Ihre Musik ist individuell, sie drücken die Gefühle der Liebe zu Gott, der zerknirschten Buße wie der begeisterten Anbetung, den Schmerz um seine oder seiner heiligen Mutter Leiden, den Jubel über ihre Erhöhung ebenso wahr und überzeugend aus wie Palestrina, und sie teilen dieses Gefühl auch der Gemeinde mit. Aber das erreichen sie durch die Gewalt des lyrischen Ausdrucks ihres persönlichen Empfindens. Sie beten ihre eigene Verehrung, sie künden ihre persönliche Liebe, sie bereuen ihre eigenen Sünden, und sie tun es so ergreifend, daß die Gemeinde sich mit ihnen zu gleichem Gefühl vereinigt. Die dem Katholizismus entsprechende Kirchenmusik aber ist jene, wo die Anbetung, die Reue der Gemeinde selber verkündigt werden. Nicht der einzelne soll die Gesamtheit zur Teilung seiner persönlichen Empfindungen zwingen, er soll vielmehr mit seinem ganzen Wesen in der Gemeinde aufgehen. Jenes ist Subjektivität, persönliches Menschentum; dem Wesen der Kirche entspricht Objektivität. Dadurch, daß ihr Gebet allgemein menschlich ist, wächst es über den Einzelnen hinaus, wird es für das Gefühl des Einzelnen zum Übermenschlichen. Diese Kirchenmusik findet ihre Ausgestaltung bezeichnenderweise im Mittelpunkt der katholischen Kirche, in

Rom.

Seitdem die Päpste aus Avignon nach Rom zurückgekehrt waren (1378) wurde ihre Kapelle zum Brennpunkt der musikalischen Entwicklung, zunächst nicht schöpferisch, sondern empfangend. Schon unter den Avignoner Sängern, die Gregor IX. mit nach Rom gebracht hatte, waren viele Franzosen und Niederländer. Zumal letztere behaupteten auch in der Folgezeit das künstlerische Übergewicht. Übrigens bewährte Rom auch jetzt seine alte Anziehungskraft. Die bedeutendsten Talente der Zeit wetteiferten, auf seinem Boden zu

arbeiten, während dieser selbst unfruchtbar blieb. Auch fast alle bedeutenden Meister der späteren sogenannten römischen Schule waren keine geborenen Römer, zum Teil sogar nicht einmal Italiener. Aber Rom besitzt eine ungeheure erzieherische Macht. Entscheidend ist dabei, daß diese niemals auf den Werten der Gegenwart, sondern auf denen der Vergangenheit beruht, auf der Gewalt der Überlieferung im Geist der Geschichte und in den Denkmälern derselben. Rom wird so zum besten Boden für eine klassische Kunst. Indem es der selbstherrlichsten Persönlichkeit eine Riesenfülle historischer Werte gegenüberstellt, dämmt es ganz von selbst die persönliche Willkür ein. Hier reift jene künstlerische Sachlichkeit, die keineswegs Kälte oder Akademikertum zu bedeuten braucht, die alles Überflüssige, alles Willkürliche ängstlich meidet, die die Notwendigkeit fühlt, daß Inhalt und Form sich völlig decken müssen, daß jener Inhalt von aller Willkür frei etwas allgemein Menschliches sein müsse. Raffael in der Malerei, Palestrina in der Musik sind die reinsten Verkörperungen dieser römischen Kunst, in der die Persönlichkeit des Schaffenden ganz hinter der Schöpfung verschwindet, in der diese aber auch von aller Willkür, allen Nebensächlichkeiten befreit erscheint.

So beruht denn auch die Arbeit, die die römische Schule für die Kirchenmusik geleistet hat, im wesentlichen darin, daß sie den von den Niederländern überkommenen Stil vereinfachte, ihn seiner krausen Einfälle, seiner Künsteleien entkleidete. Es tritt dadurch an die Stelle einer verwirrenden Fülle von Einzelheiten eine weite, auf große Wirkung zielende Linienführung, an die Stelle der klugen oder erklügelten Verstandesarbeit eine hohe Schönheit sinnlichen Wohlklangs.

Mit Sixtus IV. (Papst von 1471—84) beginnt die berühmte Zeit der römischen Kapelle. Sie wird „sixtinische" genannt nach der von diesem Papst 1473 im Vatikan erbauten Kapelle, die zunächst als Aushilfe für St. Peter bestimmt war, dessen Umbau sich auf Jahrzehnte hinaus erstreckte. Der bescheidene Raum ist durch Michel Angelos Gemälde (1508) zum hehrsten Heiligtum der Malerei erhöht worden. In ihm reifte auch die Kirchenmusik zu ihrer erhabensten Gestalt. Die päpstlichen Sänger, 24 an der Zahl, waren erst nur Geistliche; seit Paul III. (1513—34) kamen auch Weltliche hinzu, die später aber zeitweilig wieder weichen mußten. Die Oberstimmen wurden von Knaben gesungen, später von Falsettisten, bis im 17. Jahrhundert auch hier der Unfug des Kastratentums eindrang.

Lange Zeit sah man den Begründer der römischen Schule in

Goudimel, wahrscheinlich infolge einer Verwechslung mit einem Gaudio Mell, der als Lehrer Palestrinas genannt wird. Claude Goudimel (1505 zu Besançon geboren) aber ist wahrscheinlich überhaupt niemals nach Rom gekommen, sondern hat nur in Frankreich (Metz und Lyon) gewirkt. Wahrscheinlich trat er selbst zum Hugenottentum über. Jedenfalls ist er der erste Komponist des französischen Protestantismus, für den er die von Marot und de Bèze übersetzten Psalmen in einem bei aller Kunst doch schlichten Satze bearbeitete. Diese Tat mußte er mit dem Tode büßen. Er fiel am 24. August 1572 als eines der ersten Opfer der Bartholomäusnacht in Lyon.

So ist der älteste bedeutende Vertreter der römischen Schule Constanzo Festa, der von 1517—1545 in der päpstlichen Kapelle wirkte. Ein vierstimmiges „Tedeum" von ihm wird noch heute bei der Fronleichnamsprozession in der Peterskirche gesungen. Bereits aus dieser Tatsache ergibt sich, daß der Stil der römischen Schule schon in ihren Anfängen den strengen kirchlichen Vorschriften, wie sie auf dem Konzil von Trient festgelegt wurden, Genüge tat. Im höchsten Maße ist das der Fall in den Werken von Christofano Morales, einem der zahlreichen Spanier, die den Glanz der römischen Schule vermehrten. In diesem Sevillaner, der von 1540—48 der päpstlichen Kapelle angehörte, verbindet sich tiefe Empfindung und die bei Spaniern nicht seltene mystische Glut kirchlicher Frömmigkeit mit schroffer Gleichgültigkeit wider alle irdische Schönheit, die sich in einer eigentümlich düsteren Formengebung kundgibt. In einem „Requiem" hat er eine geradezu schauerliche Wirkung völligen Erstorbenseins alles Irdischen erreicht, während die berühmte, noch heute gesungene Motette „lamentabatur Jacob" durch eine Aneinanderreihung unverbundener Akkordfolgen voll eines eigentümlichen Klangreizes ist, der aus einer ganz anderen Welt zu kommen scheint. Er selbst sagte von sich: „Ich verachte alle weltliche, geschweige denn leichtfertige Musik und habe mich nie damit befaßt. Zweck der Musik ist, die Seele in edler und strenger Weise zu bilden, tut sie anderes als Gott verherrlichen oder das Andenken großer Männer feiern, so verfehlt sie ihren Zweck gründlich. Was aber soll man von jenen sagen, die die edelste Gottesgabe, die Fähigkeit Musik zu schaffen, zu leichtfertigen und verderblichen Arbeiten mißbrauchen! Es sind Menschen, deren Undankbarkeit man nur mit Entrüstung sehen kann. Nur solcher Musik gegenüber ist die Anklage, sie verweichliche, berechtigt. Wer aber alle Musik, ohne Unterschied, als bedenklich, luxuriös, ja als

frivol verschreien will, der kann versichert sein, daß der Fehler nur an ihm, nicht an der Musik als solcher liegt."

Aus den letzten Sätzen erkennen wir, daß schon damals der Meinungsstreit über den Wert der Kirchenmusik, der später so bedeutsam in Palestrinas Leben eingriff, sehr lebhaft geworden war. Wir sehen auch bei den späteren Vertretern der römischen Schule ein immer strengeres Bestreben, die kirchlichen Ansprüche, zumal hinsichtlich des liturgischen Textes, zu befriedigen. Von diesen Vertretern der römischen Schule nenne ich hier Jakob Arcadelt nur kurz, da seiner noch beim Madrigal zu denken sein wird. Der bedeutendste Vorarbeiter Palestrinas war der Florentiner Giovanni Animuccia (geboren etwa 1500), der von 1550 bis zu seinem 1571 erfolgten Tode als Kapellmeister an der St. Peterskirche wirkte. Animuccia steht auch dadurch neben Palestrina, daß er von der kirchlichen Behörde 1568 den Auftrag erhielt, eine größere Zahl von Kompositionen für die päpstliche Kapelle zu liefern, die den Bestimmungen des tridentinischen Konzils entsprächen. Der Komponist konnte diesen Auftrag leicht erfüllen, indem er einfach aus seinen vorhandenen Kompositionen die bestellten drei Messen, 14 Hymnen und vier Motetten auswählte. Er behauptete dabei aber auch sein Recht als Musiker, wenn er in der Vorrede schreibt: „Ich habe den Vorwurf, daß die Figuralmusik die Worte des Ritualtextes unverständlich mache, zu vermeiden gesucht, doch so, daß Kunst und Wohlklang dabei nicht zu kurz kommen."

Animuccias Name wird auch in Verbindung mit der Kunstgattung des Oratoriums genannt. Doch ist diese Verbindung nur äußerlich, denn was er für die von seinem Freunde Filippo Neri veranstalteten „congregazione del oratorio", aus denen sich später ja das Oratorium entwickelte, schrieb, waren bloß einfache hymnenartige Lobgesänge. Animuccias Nachfolger als Kapellmeister der Peterskirche war Giovanni Pierluigi Sante, genannt da Palestrina, in dem die römische Kirchenmusik ihren Gipfel erreichte.

Palestrina.

Hier in dem alten Praeneste ist Palestrina 1514 oder 1515 geboren (Baini, Palestrinas großer Biograph gibt das Jahr 1524 an, Haberl, der Herausgeber seiner Werke, tritt für 1526 ein). Wir sind über seinen Lebensgang nicht genau unterrichtet, die Phantasie ist nur allzu sehr tätig gewesen, ihn mit legendenhaften Zügen zu schmücken. Wir wollen diese hier umso weniger wiederholen, als man

sich sogar über Palestrinas Haupttätigkeit vielfach eine ganz falsche Vorstellung macht. Um 1540 kam Palestrina nach Rom. Schon vier Jahre später erhielt er das Amt des Organisten und Kapellmeisters an der Hauptkirche seiner Vaterstadt. Er blieb daselbst bis 1551, wo er als magister puerorum an die Peterskirche nach Rom berufen und noch im gleichen Jahre zu deren Kapellmeister befördert wurde. 1554 erschien Palestrinas erstes Werk, ein Buch vierstimmiger Messen, im Druck; er widmete es dem Papst Julius III., der aus ihnen die überragende Bedeutung des Musikers erkannte und seine Aufnahme in das Sängerkolleg der sixtinischen Kapelle befahl. Wahrscheinlich wollte der Papst erreichen, daß Palestrina, der eigentlich gar keine Stimme hatte, dadurch Muße zum Komponieren bleibe, und darum folgte auch Palestrina, der als verheirateter Mann und Vater mehrerer Söhne wohl wissen mußte, daß er in der durchaus geistlichen Vereinigung einen schweren Stand haben würde, dem Ruf. Er legte also am 13. Januar 1555 seine Kapellmeisterstelle nieder und trat in die päpstliche Kapelle ein, hatte noch die Freude, daß auch Marzellus II. ihn in seiner Stellung bestätigte, wurde aber schon am 30. Juli 1555 durch Paul IV. in der verletzendsten Form aus dem päpstlichen Sängerkolleg ausgestoßen. In diesem Papste war die schroffste Gegenrichtung gegen die Renaissancepäpste, wie Leo X., zum Siege gelangt. Während jene dadurch, daß sie die vollendetste Kunst zum Schmuck der Kirche verwendeten, die Kirche am meisten zu verherrlichen glaubten, sah Paul IV. vor allem die Weltlichkeit dieser Renaissancekunst und verdammte sie. In furchtbarem Ingrimme meinte er, die sixtinische Kapelle sei durch Michel Angelos Gemälde zu einer Badestube, aber nicht zu einem Gotteshause geworden. Eine Reform zu kühlster Strenge und schroffstem Ernste erschien diesem Papste Notwendigkeit für das kirchliche Leben.

Er wäre auch der Mann dazu gewesen, den vereinzelten Stimmen der Kirchenfürsten, die auf Verbannung aller Kunstmusik aus der Kirche hindrängten, Gehör zu geben. Aber auch sein Pontifikat währte nur kurze Zeit, und es kam nicht zum äußersten. Daß eine Reform auch im Kirchengesang nötig sei, wurde zwar zur allgemeinen Erkenntnis, aber man wollte sie nicht dadurch erreichen, daß man die Kunstmusik aus der Kirche verbannte, sondern dadurch, daß man sie mit den Forderungen des Gottesdienstes in Übereinstimmung brachte, und Palestrina, den jene grausame Verstoßung auf ein schweres Krankenlager niederwarf, war gerade berufen, diese wichtige Auf-

gabe für seine Kirche zu erfüllen. Noch im Jahre 1555 war Palestrina zum Kapellmeister an San Giovanni im Lateran ernannt worden. In dieser Stellung schuf er auch seine „Improperien", die bei der ersten Aufführung im Jahre 1560 einen so außerordentlich tiefen Eindruck machten, daß sie Papst Pius IV. sofort für die päpstliche Kapelle verlangte, in der sie seither alljährlich am Charfreitag aufgeführt werden. In diesem Werke schon offenbart sich die volle Art Palestrinas in ihrer einfachen Größe, in ihrer ganz unweltlichen und doch sich so tief in die Sinne einschmeichelnden Schönheit. Im Jahre darauf übernahm Palestrina die Kapellmeisterstelle in der Kirche S. Maria Maggiore, in der er ein volles Jahrzehnt verblieb, das dadurch für ihn von besonderer Wichtigkeit wurde, daß nunmehr seine offizielle Tätigkeit für die katholische Kirchenmusik begann.

Gerade darüber sind ganz verkehrte Auffassungen verbreitet. Die Hauptschuld daran trifft Palestrinas hervorragenden Biographen, den Abbé Baini (1775—1844), der in dem Bestreben, die Erscheinung Palestrinas in möglichst hellem Glanze erstrahlen zu lassen, sie auf einen ganz dunklen Hintergrund stellte. Wir wissen, daß es nicht wahr ist, wenn Baini von der ganzen vorangehenden Musik schreibt, sie sei nichts gewesen als ein „leeres Geklingel, eine hohle, unnütze Spielerei"; andererseits haben wir nicht verschwiegen, daß auch die kunstvollste Musik der Niederländer keine echte Kirchenmusik war, daß sie vor allem auch gar nicht den liturgischen Anforderungen an eine wirklich kirchliche Behandlung der heiligen Texte entsprach. Und wenn auch viele Kompositionen die Würde des Gotteshauses achteten, so ist doch klar, daß bei der ganzen Äußerlichkeit zahlreicher musikalischer Künste, bei der häufigen Benutzung weltlicher, ja sogar lasciver Melodien zum Tenor der kontrapunktischen Arbeit, gerade von den kleineren Meistern viel gegen die Heiligkeit des Gottesdienstes gesündigt wurde. Diese Mißbräuche kamen in den Sitzungen des Tridentiner Konzils zur Sprache, und es mag ja der Fall gewesen sein, daß in der Vorbesprechung, die der 22. Sitzung vom 17. September 1562 voranging, einige Stimmen die gänzliche Ausschließung der mehrstimmigen Musik und die Beschränkung der Kirchenmusik auf den gregorianischen Choral verlangt haben. Aber dahin kam es nicht, dazu waren die Freunde der musikalischen Kunst doch zu zahlreich. Es wurde vielmehr nur beschlossen „alles Lascive" aus der Kirchenmusik zu verbannen, und es hätte gar nicht der Mahnung des Kaisers Ferdinand I.. bedurft, „daß doch die Figuralmusik nicht ausgeschlossen

werden möge, weil sie so oft den Geist der Frömmigkeit wecke.“ Man sprach sich also einerseits gegen die „mollior harmonia“ aus, die allzu weichliche, allzu sinnliche Musik, verbot das Zugrundelegen weltlicher Melodien und verlangte andererseits Verständlichkeit der Worte, wobei man darauf hinwies, daß Constanzo Festa und Palestrina in seinen Improperien bereits diese Anforderungen erfüllt hätten. Dann erst, nach Schluß des Konzils, wandte man sich an Palestrina mit der Aufforderung, eine den Forderungen des Konzils entsprechende Messe neu zu schreiben, durch die eben nur der Beweis erbracht werden sollte, daß die Erfüllung dieser Forderungen sich mit echter Kunst wohl vereinigen lasse. Palestrina erbrachte diesen Beweis in glänzendster Weise, indem er an Stelle der einen drei sechsstimmige Messen vorlegte. Diese selber bedeuten unter sich eine Steigerung: die erste ist in den strengsten, einfachsten Formen gehalten, die zweite bewegte sich bereits freier, die dritte aber, die Palestrina in dankbarer Erinnerung an seinen großen Gönner „Missa papae Marcelli“ nannte, zeigte, daß auch bei voller Entfaltung aller künstlerischen Errungenschaften die Kirchlichkeit vollauf gewahrt werden könne, wenn der Komponist nur von dem Geiste erfüllt war und aus dem Geiste heraus schuf, den das Werk selber tragen sollte. Diese Messe übte in ihrer wunderbaren Schönheit einen hinreißenden Eindruck aus, der am besten durch die Worte des Papstes Pius IV. gekennzeichnet wird, der ausrief: „Das sind die Harmonien des neuen Gesanges, welche der Apostel Johannes aus dem himmlischen Jerusalem tönen hörte und welche uns ein irdischer Johannes jetzt im irdischen Jerusalem hören läßt!“

Für Palestrina wurde zum Lohn die Ehrenstellung eines Komponisten der päpstlichen Kapelle geschaffen, und als 1571 Animuccia starb, übernahm Palestrina wiederum das Kapellmeisteramt an St. Peter. Die Absicht des Papstes Sixtus V., Palestrina zum Kapellmeister der sixtinischen Kapelle zu machen, scheiterte an dem Widerstande der Sänger, die keinen Laien als Dirigenten dulden wollten. Überhaupt hat auch Palestrina vielfach unter der Mißgunst der Zeit zu leiden gehabt. Er mußte, um nur einigermaßen ein behagliches Auskommen zu finden, sich zu vielfachen Nebenbeschäftigungen verstehen, und auch das Leben ersparte ihm schwere Schicksalsschläge nicht. Sah er doch außer seinem Weibe auch drei seiner Söhne vor sich ins Grab sinken, während ihm der zurückgebliebene vierte durch seine Lebensführung schweren Kummer bereitete. Aber unermüdet

arbeitete er weiter. Eine tiefe Freude bereitete ihm die Freundschaft mit Filippo Neri, dem „humoristischen Heiligen“, wie ihn Goethe nannte, von dem er wohl auch gelernt hat, alle Prüfungen des irdischen Lebens nur als Vorbereitung für ein schöneres Jenseits aufzufassen, das er in gläubigem Sinne durch den erhabenen Gottesdienst seiner Musik sich zu verdienen erstrebte. Am 2. Februar 1594 ist Palestrina in den Armen seines Freundes und Beichtvaters Neri gestorben.

Die Gesamtausgabe der Werke Palestrinas, die von 1862—94 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen ist, umfaßt in ihren 34 Foliobänden alle Gattungen kirchlicher Musik: Messen, Motetten, Lamentationen, Hymnen, Oratorien, Magnifikate, Litaneien; nur wenige Madrigale gehören der weltlichen Musik an, und selbst für diese, so harmlos sie eigentlich sind, mußte Palestrina sich zur Zeit Pauls IV. heftige Vorwürfe gefallen lassen.

Palestrina ist, das geht ja aus unserer ganzen Darstellung hervor, nicht in dem Sinne Reformator, wie man das Wort gewöhnlich braucht. Man hat ihn immer wieder mit Raffael verglichen, und man kann auch für seine Stellung in der Musikgeschichte das Wort anwenden, das Goethe von Raffael schrieb: „daß er der langsam und allmählich aufsteigenden Pyramide den Gipfel aufsetzte, über dem, oder neben dem kein anderer stehen mag.“ Wie Raffael bringt er nirgendwo etwas ganz neues, wohl aber die Vollendung alles bisherigen. Wie bei Raffael fehlt alles persönliche, erfahren wir nichts vom Seelenleben, den Kämpfen, und Siegen, Leiden und Freuden des Schöpfers, trotzdem Palestrina ja soviel Schweres und Großes erlebt hat. Aber dieses Unpersönliche wird nirgends zur Charakterlosigkeit, denn an die Stelle der einzelnen Person ist die K i r c h e getreten, und es ist bezeichnend, daß gerade Palestrina so tief in den Choral eindrang, daß gerade er diesen ausschließlich der Kirche gehörigen Gesang so wunderbar in seine Kunst zu übernehmen wußte. Es kommt etwas Ewiges, über den Zeiten liegendes in diese Kunst, die, weil sie so gar nichts vom Einzelleben sagt, das immer Geltende des Menschenseins in um so reineren Formen ausspricht. Für uns Heutige, die wir immer das Persönliche in aller Kunst suchen, denen die charakteristische Wahrheit über die Schönheit geht, wird dadurch das Verhältnis zu Palestrina erschwert, und wenn uns Michel Angelo mehr bedeutet als Raffael, Beethoven mehr als Mozart, so empfinden wir den Abstand gegenüber der unpersönlichen Kunst Palestrinas noch viel schroffer,

weil sie ausschließlich der Kirche angehört und nirgendwo das weltliche Leben einbezieht. Aber wir müssen uns doch zu diesem gewaltigen Gipfel in der Musik hinanfinden. Das fällt dem einzelnen in einsamer Studierstube sehr schwer, es gelingt aber leichter in der Kirche. Hier fühlen wir, zumal wem es vergönnt ist, diese Musik etwa gar in den Riesenhallen St. Peters zu hören, daß sie eins ist mit dem Gottesdienst. Es wird von symbolischer Bedeutung, daß die Sängertribüne über dem betenden Volke steht. Da unten knien Tausende. Jeder kündet aus heimlichstem Herzen Gott sein Persönlichstes, sein Leid, seine Bitten, seine Liebe, seine Anbetung. Und diese Gebete der Tausende steigen empor, sie einen sich, sie fließen ineinander: aus tausend einzelnen Bitten wird das Gebet der Gesamtheit, der Kirche. Das kleine Einzelne schwindet, die ganze Welt redet jetzt zu ihrem Schöpfer. Die Sprache dieser Welt aber ist dieser Gesang Palestrinas, der in so verklärten Klängen zum Himmel emporsteigt, als wolle er die Einheit der kämpfenden und leidenden Kirche mit der triumphierenden im Himmel in seliger Schönheit offenbaren.

4. Deutschland.

Die Musik ist niemals internationaler gewesen, als zur Zeit der Herrschaft des Kontrapunkts. Es stimmt das zu der Tatsache, daß diese Musik in der katholischen Kirche großgewachsen war und wie deren Gottesdienst keine nationalen Unterschiede anerkannte. Je mehr das Wesen der Komposition in der kunstreichen Bearbeitung eines Gegebenen und nicht in der selbstschöpferischen Aussprache des Persönlichen lag, um so mehr konnte die internationale Technik auch dort das Übergewicht behalten, wo eigentlich bereits die Vorlage einen selbständigen nationalen Charakter hatte. Immerhin ist es klar, daß diese so am ehesten beim weltlichen Liede, wo die allgemeine Verständlichkeit des Textes eine gewisse Übereinstimmung erheischte, auf den Stimmungsgehalt der Bearbeitung Einfluß gewinnen konnte. Ich habe darauf schon im Abschnitt über das Volkslied (S. 178) hingewiesen, und bei der Besprechung des geistlichen Liedes (S. 184) habe ich dargelegt, wie der evangelische Kirchengesang einerseits solche kunstvoll bearbeiteten Choräle in seinen Gottesdienst aufnahm, daneben aber auch mit Nachdruck das einstimmige Gemeindelied pflegte. Dort wurde auch hervorgehoben, welcher Einfluß dieser einstimmige Gesang mit der ausschließlichen Betonung der Melodie allmählich auch

auf den Kunstsatz ausüben mußte, so daß er hier dem monodischen Gesang auf harmonischer Grundlage vorarbeitete. Ich werde später (VI. Buch 7. Kap.) noch einmal im Zusammenhang auf diese Seite der Entwicklung zu sprechen kommen. Hier habe ich nur noch einiger bedeutender Persönlichkeiten zu denken, die in Deutschland ihre musikalische Tätigkeit ausübten.

Diese waren freilich nicht alle auch von Geburt Deutsche. So stammte Heinrich Isaac wahrscheinlich aus Flandern, wo er um 1450 geboren sein mag. Doch muß er schon früh nach Deutschland gekommen sein; jedenfalls wurde er in Italien, wo er in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts in Florenz am Hofe der Medici eine angesehene Stellung als Musiker und Diplomat einnahm, Arrigo Tedesco genannt. 1495 trat er dann in die musikalischen Dienste des Kaisers Maximilian I., als dessen Hofkomponist er 1517 starb. Isaac stand in Italien mit den bedeutendsten Meistern der niederländischen Schule in persönlichem Verkehr; so war er gleichzeitig mit Josquin in Ferrara gewesen. Seine kirchlichen Werke, vorwiegend Motetten und Messen, sind denn auch durchaus in niederländischem Stil gehalten, gehören aber hier zu jener Richtung, der einseitige Künstelei nicht mehr Selbstzweck war. Das Streben nach Einfachheit und Würde geht bei Isaac oft genug so weit, daß er trocken und herbe wird. Seine echte Musikernatur kam aber vor allem in den weltlichen Liedern zur Geltung, bei denen ihm manchmal nicht nur der kunstvolle Satz, sondern auch die Erfindung der Melodie zugeschrieben wird. Hier rühmt der alte Forkel, der sonst nicht allzu gut auf ihn zu sprechen ist, von ihm, daß er alle Mitlebenden bei weitem überragte: „Er hat eine Klarheit des Gesanges, einen so schön und richtig markierten Rhythmus und eine so vollkommen reine und zwanglose Harmonie, daß man glaubt, Werke im gebildeteren Stil des 18. Jahrhunderts zu hören. In dieser Hinsicht hat Isaac einen Riesensprung über den Geist seines Zeitalters hinausgemacht.“ (Musikgesch. II., 676.) In der Tat wirken seine Volksliedsätze auch noch auf ein heutiges Gemüt mit unverminderter Kraft. Das Wanderlied „Innsbruck, ich muß dich lassen“, das schon im Mittelalter geistlich umgedichtet wurde (o Welt, ich muß dich lassen), lebt in seinen Grundzügen noch heute im protestantischen Choral „Nun ruhen alle Wälder“. Froher ist „Mein Freud allein in aller Welt“, und das schalkhafte „Es hat ein Bauer ein Töchterlein“ zeugt dafür, daß der Humor sich auch mit musikalischer Gelehrsamkeit sehr wohl verträgt.

In der Folge trat bei den deutschen Tonsetzern die Pflege der Messe gegenüber der der Motette und der Bearbeitung weltlicher Lieder in den Hintergrund. So bei Heinrich Finck und Paul Hofheimer. Dieser, 1449 (1459?) im salzburgischen Radstadt geboren, kam früh an den Innsbrucker Hof und war seit 1490 bei Maximilian I. Organistenmeister. Er wurde um seiner Kunst willen im ganzen Lande geehrt, sogar geadelt und starb 1537 in Salzburg. Sein Ruhm beruhte auf seinem Orgelspiel, doch hat sich von seinen Werken fast nichts erhalten. Unter den Tonmeistern, die der Reformation ihre Dienste liehen, ragt hervor Ludwig Senfl, der, noch vor 1492 in Basel geboren, Meister Isaacs Schüler und 1517 sein Nachfolger als Hofkapellmeister bei Kaiser Max I. wurde. Doch trat er schon 1520 in die Dienste des Herzogs Wilhelm von Bayern, in denen er bis zu seinem 1555 erfolgten Tode verblieb. Senfl wirkte bahnbrechend auf dem Gebiet der Choralmotette, schuf auch Melodien zu Horazischen Oden, gab aber, wie sein Lehrmeister, das Beste in den anmutigen und vielfach den poetischen Stimmungsgehalt der betreffenden Gedichte getreu wiedergebenden Bearbeitungen von Volksliedern.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wirkten in Deutschland, dessen Gemüter durch die das Innerste aufwühlenden religiösen Kämpfe für Musik gut eingestimmt waren, bereits die neuen Kräfte. Man holte sich seine Anregungen zumal im neuerungssüchtigen Venedig und wählte sich da gerade das Neue. Fast alle deutschen Tonsetzer der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts haben, so gut sie in der alten Kontrapunktik Meister waren, ihre Bedeutung als Bahnbrecher für die neue Kunst, zumal die Instrumentalmusik. Sie gehören somit auch in einen anderen Zusammenhang.

Dagegen ist hier noch zu betrachten der bedeutendste Zeitgenosse Palestrinas, der letzte große Komponist, den die Niederlande hervorbrachten, dessen ganze Wirksamkeit aber auch bereits außerhalb der eigentlichen niederländischen Kreise liegt. Ja, man kann Orlandus Lassus geradezu für die deutsche Musik in Anspruch nehmen, könnte seinen Namen jedenfalls nicht aus ihrer Entwicklung streichen. Orlandus Lassus, den die Italiener Orlando di Lasso nannten, war wahrscheinlich als Roland Delattre 1532 zu Mons im Hennegau geboren. Er soll seinen Namen geändert haben, als sein Vater durch ein schimpfliches Verbrechen ihn entehrt hatte. Doch mag das ebenso gut Sage sein, wie die Mehrzahl der kleinen romantischen Züge, mit

der die Legende das allerdings sehr bewegte Leben dieses „Fürsten der Musik“ ausgeschmückt hat. Er war Chorknabe an der Nikolaus-kirche seiner Vaterstadt, wurde aber seiner schönen Stimme wegen mehrmals geraubt. Diese etwas gewaltsame Äußerung der Musik-begeisterung war zu jener Zeit keine Seltenheit. Der zwölfjährige Knabe wurde von Ferdinand von Gonzaga nach Sizilien mitgenommen, später kam er nach Mailand, wo er etwa 1548 weilte. 21jährig war er in Rom, wo er die Kapellmeisterstelle am Lateran bekleidet haben soll. Doch auch hier hielt es ihn nicht lange, er bereiste Frank-reich und England, und ließ sich dann 1555 in Antwerpen nieder. Schon im Jahre darauf wurde Lassus nach München berufen, wo er von nun an bis zu seinem Tode weilte. Erst nur einfaches Mitglied der Kapelle, wurde er schon 1562 ihr Leiter und behielt bis zu seinem 1594 erfolgten Tode diese Stellung bei, wenn auch in den letzten Jahren seines Lebens nur durch die Not gezwungen; denn eine schwere Melancholie hatte sich infolge der Überanstrengung auf seinen Geist gesenkt und seine sonst so unerschöpfliche Schaffenskraft geschwächt.

Schon aus dieser kurzen Lebensskizze sehen wir, daß dieser Mann eine starke Persönlichkeit gewesen sein muß, den es in den gewohnten Bahnen des damals im allgemeinen recht seßhaften Lebens nicht duldete. Er hat die Welt durchreist und hat sich überall genau umgesehen, sich überall mit dem Charakter der betreffenden Völker vertraut ge-macht. Das tritt in seinen weltlichen Kompositionen, die fast den dritten Teil seines ungeheuren Gesamtwerkes ausmachen, deutlich her-vor. Wohl erkennt man überall, daß das Fundament seiner Kunst niederländisch ist, aber im Bau selber bewahrt er sich Freiheit. Er hat den Venetianern die Kunst der Farbe abgeschaut und weiß seine italienischen Madrigale und Vilanellen reich damit zu schmücken. Ebenso glücklich hat er die feine Rhythmik der französischen Chansons erkannt und hat den Charakter des deutschen Liedes getroffen, wie keiner vor ihm. Seine Kirchenmusik dagegen ist ganz stilgerecht, von diesen nationalen Beimischungen völlig frei. Allerdings band er sich auch hier durchaus nicht an einen gegebenen cantus firmus, sondern benutzte, zumal für seine Motetten, die durch die Madrigalkomposition gebotene Freiheit der eigenen Erfindung. Aber selbst dort, wo er, wie in einigen Sätzen seiner wunderbaren Magnifikate, weltliche Me-lodien zur Grundlage nahm, erfüllt sein Schaffen auch die strengsten Ansprüche der Liturgisten. Er steht auch in dieser Hinsicht durchaus ebenbürtig neben Palestrina, wenn er auch keineswegs dessen abgeklärte

Schönheit besitzt, sondern erdenschwerer ist, dafür aber auch wuchtiger und menschlicher, weil mehr im Kampfe stehend. Orlandus Lassus ist vielleicht der fruchtbarste Komponist aller Zeiten. Die vorzügliche Münchener Kapelle — sie war die größte ihrer Zeit und zählte 90 Musiker — regte ihn immer wieder zu neuen Versuchen an. An 2000 Werke hat er geschrieben. Darunter 50 Messen, 600 Motetten, etwa 100 Magnifikate, Lamentationen, Bußpsalmen und eine Unzahl von Madrigalen und Liedern. Sein Ruhm war so groß, daß er sich zu jener Volkstümlichkeit steigerte, die zu ihrem Ausdruck der Legende bedarf. So glaubte man, daß eine seiner Motetten, „gustate et videte“, die Kraft habe, die Sonne aus den Wolken hervorzulocken, und bezeichnend ist, daß man auch verbreitete, Lassus habe seine Bußpsalmen geschrieben, um das durch das Verbrechen der Bartholomäusnacht belastete Gewissen Karls IX. zu beruhigen. Das trifft nicht zu. Diese Bußpsalmen sind bereits 1565 geschrieben worden, also sieben Jahre vor jener grauenvollen Betätigung religiösen Wahnsinns. Darin aber hat die Legende recht, daß dieses Wunderwerk wohl imstande gewesen wäre, einem zerrissenen Gemüt die Ruhe wiederzubringen; denn darin beruht gerade der unwiderstehliche Reiz dieser Komposition, daß die Buße hier weniger Zerknirschung und Verzweiflung ist, als ein vom Vertrauen auf die unendliche Barmherzigkeit Gottes gestärktes Bekenntnis. Dieser Büßer weiß, daß ihm Gnade zuteil werden wird, weil er den Gott, den er aus Schwäche beleidigt hat, liebt. Auch vom rein künstlerischen Standpunkt aus steht dieses Werk in der allerersten Reihe der Meisterwerke des kontrapunktischen Stils. Von aller Künstelei frei, sogar verhältnismäßig einfach in der Auswahl der Mittel, ist es voll erlesenster Kunst. Im Gegensatz zu manchem Werke der älteren Niederländer beruht die tiefste Wirkung dieser Sätze auf einer wunderbaren Maßhaltung, ja Sparsamkeit mit den Ausdrucksmitteln, die so für eine kaum aufzuzählende Fülle von Steigerungen aller Art, die die Phantasie des Hörers stets von neuem anregen, ausreichen. Dabei werden dann die kühnsten harmonischen Schritte mit lächelnder Sicherheit, wie etwas Selbstverständliches, getan; und sie wirken auch in dieser Art, als aus innerlicher Notwendigkeit hervorgegangen, weil sie durchaus dem Wechsel der Stimmungen des Textes entsprechen. Diese Bußpsalmen sind das berühmteste Werk des Lassus, aber in der Fülle seiner Schöpfungen findet sich genug, was auf der gleichen Höhe steht. Auch von seinen Werken sollten im heutigen Konzertsaal eine größere Zahl erklingen, denn sie sind von

unverwüstlicher Lebenskraft und können heute noch bestätigen, was die Zeitgenossen von dem großen Meister rühmten: „hic ille est Lassus, lassum qui recreat orbem," „das ist jener Müde, der die müde Welt erquickt".

5. Das Madrigal.

Auch die weltliche Gesellschaft des 15. und 16. Jahrhunderts hatte ihre Kunstmusik. Diese war, wie die Musik des ganzen Zeitalters, Gesang, aber da das einstimmige begleitete Lied, das uns heute als die natürlichste Betätigung des privaten Musiklebens erscheint, noch nicht bekannt war, Chorgesang. Es fehlt also dieser Zeit das Seitenstück zu der Instrumental- und Gesangsmusik, der wir heute im Hause begegnen. Dagegen kann man diesen Chorgesang als eine Art vokaler Kammermusik ansehen; ihr und nicht etwa dem heutigen Chorlied entspricht dieses mehrstimmige Kunstlied des späteren Mittelalters.

Wie in Deutschland zu diesem Zwecke Volkslieder zu kontrapunktischen Kunstsätzen bearbeitet wurden, ist im vorangehenden Abschnitt und beim Volkslied (IV. Buch, 2. Kap., 4) dargelegt worden. Eigenartiger innerhalb der zeitgenössischen Musik und bedeutsamer für die Entwicklung wurde der weltliche Chorgesang in der in Italien entwickelten Form des Madrigals.

Im Madrigal vereinigt sich der musikalische Geist des Volksliedes mit der Kunstpoesie. Auch Italien hatte natürlich sein Volkslied. Da war die Frottole, für die man am besten die Übersetzung unserer deutschen Meister des 16. Jahrhunderts „Gassenhawerlin" beibehält. Denn das waren sie, wenn auch nicht im gemeinen Sinne, den die Bezeichnung heute hat. Der Name hängt wohl mit Frotta d. i. Schwarm, Haufen zusammen, bedeutet also das Lied der Masse. Man hat ihn fälschlich auch mit Frutto zusammengebracht, und die Bezeichnung „Früchtchen" auf den meist recht losen Inhalt dieser scharf zugespitzten Schnaderhüpfl bezogen. Etwas höher standen die Vilanellen, Dorf- oder Bauernlieder, wenngleich auch sie noch derb genug waren. Sie, wie die Tanz-, Schiffer-, Mai- und Maskenlieder, wie andere Gattungen des italienischen Volksliedes benannt werden, wurden ähnlich wie die deutschen Volkslieder auch zu Tenören für mehrstimmige Bearbeitungen benutzt. Da es aber hier auf Verständlichkeit des meist recht witzigen Textes ankam, so bewegte sich der

Kontrapunkt in den einfachsten Formen, wie sie z. B. die neun Bücher derartiger „Frottoles" zeigen, die Petrucci 1504—1508 im Druck herausgab.

Gegenüber diesen derbsinnlichen Volksliedern haben wir im Madrigal das fein erotische Kunstgedicht. Es ist eine Art Seitenstück zum Sonett, besteht aus vier bis sechzehn durch den Reim kunstvoll in einander verschlungenen Zeilen und singt vom cor gentile, dem von edler Liebe erfüllten Herzen. Wahrscheinlich hängt der Name mit mandra, die Herde, zusammen und bedeutet demnach Schäferlied. Früh war es aus der Provence nach Italien gekommen. Tasso und Petrarka waren Meister in diesen kleinen Gedichten. In musikalischer Hinsicht erhielt es den Charakter, in dem es die Welt eroberte, in Venedig. So weist also auch diese Betätigung schöner Weltlichkeit nach der Lagunenstadt. Willaert erwarb sich große Verdienste um die Gattung, wenn es auch bereits vor ihm mehrstimmige Madrigale gab, wie die älteste auf uns gekommene Sammlung von 1533 beweist. Zum entscheidenden Erfolg verhalf dem Madrigal ein anderer Niederländer Jakob Arkadelt, der seit 1536 in Italien wirkte und von 1540 ab ein Jahrzehnt Singmeister der capella Giulia in Rom war. Unter seinen Kompositionen nehmen die Madrigale, die er seit 1539 in mehreren Büchern veröffentlichte, den ersten Platz ein. Von nun an erschienen Tausende solcher Lieder, in denen sich fast alle Tonsetzer der Zeit betätigten. Am berühmtesten wurde in Italien Luca Marenzio (etwa 1560—1599), den seine Zeitgenossen als il piu dolce cigno, den allersüßesten Schwan feierten. Er hat von 1580 ab eine Unzahl von Madrigalen veröffentlicht, deren außerordentlicher Erfolg auch uns begreiflich erscheint. Denn er war eine echte Lyrikernatur, und wenn es wahr ist, daß sein früher Tod durch das Herzeleid über die Unmöglichkeit seiner Verbindung mit der Geliebten verursacht wurde, so hätten wir in seinen süß schwärmerischen, etwas sentimental angehauchten Weisen den getreuen Widerhall des eigenen Erlebens. Noch kühner, als er in der zielbewußten Verwendung der Chromatik war Gesualdo, der Fürst von Venosa (1560—1614).

Die Blütezeit des Madrigals hielt noch im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts an. Dann mußte es allmählich vor dem einstimmigen Lied und vor neuen Formen der Kammermusik weichen. Nur in England bewahrte es seine Beliebtheit. Zwar wirkten auch hier die bedeutendsten Meister der Gattung Thomas Tallis († 1585), William Byrd (1543—1623), Thomas Morley (1557—1602) und

John Dowland (1562—1626) am Ausgang des musikalischen Mittelalters, aber dank der 1741 gegründeten „Madrigal Society" in London wird der Madrigalgesang bis heute gepflegt.

Die kaum übersehbare Zahl der Madrigalkompositionen erklärt sich natürlich nicht bloß aus der starken Nachfrage, ist vielmehr ein Zeichen des Wachsens echt musikalischen Empfindens. Denn hier wurde der Tonsetzer zum Tonfinder. Und darin liegt die Bedeutung des Madrigalstils innerhalb der kontrapunktischen Musik. Der Tenor war hier nicht gegeben, sondern war die eigene Erfindung des Komponisten, dem sowohl der Text wie die Melodie wichtig war. Deshalb strebte er einerseits nach charakteristischer Vertonung des Textes — man verfiel dabei gelegentlich ins Maßlose einer kleinlichen Tonmalerei — andererseits ist die kontrapunktische Stimmführung klarer und durchsichtiger. Auch wo sie sehr kunstvoll ist, wird die Kunstfertigkeit nie Selbstzweck. Bisweilen tritt die Melodie schon ganz deutlich aus den übrigen Singstimmen hervor.

Wichtiger noch wurde das Madrigal für die weitere Entwicklung der Musik. Um die Melodie noch deutlicher hervortreten zu lassen, ließ man sie allein singen, während die anderen Stimmen von Instrumenten ausgeführt wurden. Ja man übertrug alle Begleitstimmen auf ein Instrument, Laute oder Klavier, und hatte so wenigstens äußerlich den einstimmigen Gesang mit Begleitung, als dessen Anbahner das Madrigal erscheint. Außerdem wurden auch zahlreiche Madrigale aneinandergereiht und einzelne mit Begleitung der Instrumente, andere als Chöre vorgetragen. Diese Gestalt bereitete lange vor 1600 die Oper vor.

So wirken hier im alten Formengewande schon die musikalischen Kräfte der neuen Zeit, der wir uns nun zuwenden.



Dritter Teil.



Die Neuzeit.



Der neue Geist der Musik.

Im Jahre 1514 stach unser Albrecht Dürer zwei Blätter, denen selbst im Wunderbuche seiner Werke ein besonderer Platz zukommt: „Melancholie" heißt das eine, das Gegenstück dazu „Hieronymus im Gehäus".

Müde sitzt eine Frau; abgehetzt wie der atemlose Windhund zu ihren Füßen, sind ihre Gedanken vom Forschen und Grübeln. Dennoch bleibt die Ruhe ihrem Geiste versagt. Ringsum ein Gewirr von Instrumenten und Werkzeugen aller Wissenschaften und Künste. Das rechnet und wägt und mißt und bohrt und findet trotzdem nicht das Gesuchte. Da huscht dann die Fledermaus „Melencolia" mit gespenstischer Lautlosigkeit ins Zimmer und verdüstert den Blick, daß er den Sonnenschein nicht sieht, der Land und Meer überglänzt, sondern nur das schauerliche Nordlicht und den unheilkündenden Kometen. Friedlose Trauer, freudlose Unrast ist alles.

Wie anders das zweite Bild. Der liebe Tag lacht sonnig durch die Butzenscheiben und spielt im braunen Getäfel der traulichen Stube. Wie lieb es hier ist, so sauber und fein; ein jegliches Ding hat sein Plätzchen, und alles ist so schmuck und behaglich. Da wird selbst der sonst so grimmige Löwe friedlich und streckt sich wie eine schnurrende Katze neben den Hausspitz. Und erst der Mann, der am Pult sitzt und schreibt, — wie der Friede lacht, nein lächelt, auf seinem Antlitz! Aber der Totenkopf dort auf dem Fenstergesims? — Nun, die Sonne spielt auf seiner glatten Fläche. Wie sollte er auch schrecken? Bedeutet er das Ende des irdischen Lebens, so kündet er doch auch den Anfang der himmlischen Seligkeit.

Dürer soll nach des Kunsthistorikers Anton Springer Meinung die Anregung von des Erasmus „Lob der Narrheit" gewonnen haben, jenem Buche, das die Glückseligkeit des Weltentrückten preist, aber die Narrheit der Denker verspottet, die da ungewiß streben nach Erkenntnis. Die Anregung? — es mag sein, so wie Goethe die Anregung zur Faustdichtung aus dem Volksbuche gewann. Ihr vergleichbar steht Dürers „Melancholie" in der deutschen Kunst; da ist nichts von Spott, son-

dern tiefes Erfassen eines seelischen Problems. Und wenn Dürer auch das Idyll feiert, wenn er auch zeigt, wie man behaglich und friedfertig sein könne dem Bibelwort gemäß, das Seligkeit denen verheißt, die einfältigen Herzens sind, — so scheidet ihn doch ein riesiger Abgrund vom niederländischen Satiriker, der in dieser Genügsamkeit das einzige Heil sah. Er spottet nicht des Forschertriebes, vielmehr lautet auch sein Endwort: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen." Das Weib in seinem Bilde, diese Verkörperung des nach Erkenntnis ringenden Menschengeistes, trägt einen Kranz. Und während sie noch müde und fast verzagend vor der Melancholie, die ihren ins weite strebenden Blicken erscheint, das Haupt in die Hand stützt, entsprießt dem Kranze neues Grün. Nicht umsonst forschest du, Menschengeist. Aus den Wunden deiner gemarterten Seele erblühen Blumen, Licht und Schönheit aus dem Dunkel der Trauer, die dich umfing!

Aber Albrecht Dürer hat beide Blätter gleichzeitig gezeichnet, als wollte er sagen: Selig der, der beides vereint, der sich aus dem bösen Drang der Welt zurückzuziehen versteht in den stillen Frieden seines Gehäuses! — Wenn dir aber die „Pflicht" dieses Mönchtum in der Welt nicht gestattet, wenn dich die Schuldigkeit gegen dich und die Mitmenschen immer wieder hinausdrängt in den Kampf, der dich auch in der stillen Kammer nicht ruhen läßt, — dreimal gepriesen die Himmelsgabe, die dann als Trost uns gegeben ist: die Musik. „Nur sie spricht die Seele aus" (Schiller) und sie vermag so herrlich zu trösten, „weil sie alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergibt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Qual." (Schopenhauer).

So ist die Musik das schönste Reis, das dem Dornenkranz entsprießt, den die Melancholie dem Menschen aufs Haupt drückt. Und darum vermochte die Musik zu ihrer vollen Kraft sich erst zu ent-entwickeln, als die Menschheit in Zweifel und Unrast kam, weil sie nach vorher unerforschten Höhen strebte, in bisher ungeahnte Tiefen drang. Da bedurfte dann der Mensch der Erlösung von seinen Qualen; er fand sie in der Musik, die dadurch allerdings zu etwas anderem wurde, als sie vorher gewesen war. Die Geschichte der neuen Musik, der Musik wie wir sie überhaupt begreifen, beginnt mit der Zeit, wo sie zur Seelensprache des Einzelmenschen, wo sie für diesen zu einem Lebenswerte wird. Die beiden Bilder Dürers sind die Gestaltung eines jener seelischen Probleme, die wir so leicht als „ewige"

zu bezeichnen uns gewöhnen. Es ist wohl möglich, daß es der Menschheit nicht mehr verloren gehen wird; sicher aber ist es nicht immer vorhanden gewesen. Vielmehr war es noch zu Dürers Zeit so neu, daß ein Erasmus es noch nicht begriff, sondern nur von außen sah, während Dürers tiefdringender Geist im Gegenteil es weit tiefer faßte, als es bislang der Menschheit zum Bewußtsein gekommen war. Diese „Melancholie" und damit als ihr Gegenmittel diese „Häuslichkeit", wie sie Dürers Blätter zeigen, war in die Menschheit gekommen in der Zeit der

Renaissance.

Wenn wir unter Renaissance nur der Wortbedeutung gemäß die Wiedergeburt des klassischen Altertums und die dadurch bewirkte Neubelebung des Kunstschaffens verständen, so könnten wir uns in der Musikgeschichte darauf beschränken zu sagen, daß ein Mißverständnis der antiken Musik zur Entdeckung der Kunstgattung „Oper" führte. Aber daß die Antike im 15. und 16. Jahrhundert auf die Menschen so ganz anders wirkte, als auf das Mittelalter, dessen ganze Kultur doch auch auf der lateinischen beruhte, war bereits eine Folge jener Erregung und Erleuchtung des Menschengeistes, die bei Einzelnen schon im Mittelalter sich beobachten läßt, die aber erst jetzt der größeren Menschheit die Sehnsucht nach freier Bewegung und ungehemmter Betätigung eingab. Der Engländer Walter Pater, der feinste Nachempfinder der Renaissancekunst, versteht unter Renaissance „den Sammelnamen einer vielseitigen und doch einheitlichen Gesamtbewegung, in der die Liebe für die Dinge des Geisteslebens und der Einbildungskraft um ihrer selbst willen fühlbar wird, die Sehnsucht nach einer freieren und anmutigeren Lebensauffassung, welche alle diejenigen, die von ihr ergriffen sind, antreibt, ein Mittel geistigen Genusses nach dem andern aufzuspüren, und zwar keineswegs allein zur Aufdeckung alter, verlorener oder vergessener Quellen dieses Genusses, sondern zur Entdeckung *frischer* Brunnen, neuer Erfahrungen, dichterischer Vorstellungen und künstlerischer Formen." („Die Renaissance", deutsch von Schölermann. Lpz. S. 12.)

Nun der frischeste und ergiebigste aller Brunnen, die durch die Renaissance entdeckt wurden, war die *Musik*. Durch die Renaissance als Neugeburt eines freien, des *individualistischen* Menschengeistes. Denn nur in der Musik fand dieser neue Menschengeist eine durchaus nur ihm gemäße neue, von jeglichem älteren Vorbilde unab-

hängige Aussprache. Während darum in der Geschichte der anderen Künste die Renaissance nur eine, wenn auch sehr glänzende Periode ist, die nachher von anderen abgelöst und mehr oder weniger überwunden wurde, bedeutet sie für die Musik den Urquell des neuen Lebens, aus dem wir bis auf den heutigen Tag schöpfen. Die Musik hat seither eine riesige Entwicklung durchgemacht, wie keine andere Kunst. Aber die innerste Natur, die letzte Absicht des musikalischen Schaffens ist seit den Tagen der Renaissance bis zum heutigen Tag dieselbe geblieben: Aussprache des seelischen Lebens des Einzelnen. „Des Einzelnen", darauf liegt der Nachdruck, darin beruht das Neue. Das Mittelalter hatte gegenüber der Antike das Recht des Seelischen erkannt, ja es so einseitig betont, daß darüber das Recht des Körpers verkannt wurde. Vielleicht liegt hier der Grund dafür, daß man sich nicht um die Einzelseele kümmerte, daß nur ein allgemeiner, der Gesamtheit eigener Seelengehalt anerkannt wurde. Jetzt wurde es anders. In der Renaissance wird, nach Jakob Burckhardts Wort „der Mensch entdeckt", er wird „geistiges Individuum und erkennt sich als solches". Diese

Befreiung der Individualität

ist der Kernpunkt der ganzen Renaissancebewegung. Sie ist die Vorbedingung der Musik, wie wir sie verstehen. Darum müssen wir wenigstens in kurzen Zügen die Kräfte schildern, die zu dieser Befreiung führten. Nur ein Vorspiel der Renaissance ist der Humanismus, den man so oft mit jener verwechselt. Denn der Humanismus strebt keineswegs danach, in die antike Weltanschauung einzudringen, und mit ihrer Hilfe zu einer neuen Auffassung des eigenen Lebens zu gelangen. Der Humanismus hat nur wissenschaftlichen, beinahe nur philologischen, nicht aber philosophischen Charakter. Die Schriftsteller der Alten wollte man kennen lernen und versuchen, aus ihnen Anregungen mehr formal-ästhetischer Art zu gewinnen: Behandlung der Rede, der Metrik, der Sprache überhaupt. Wir haben früher (V. Buch, 3. Kap. 2. Abschn.) von der Einwirkung dieser humanistischen Bestrebungen auf die Musik erfahren. Die höhere Einschätzung des Wortes, gute Deklamation und sinngemäße Vertonung des Textes waren die Ergebnisse. Wie hier der Humanismus den Wünschen der streng kirchlichen Liturgen entgegenkam, so war er überhaupt nicht kirchenfeindlich, und setzte sich auch keineswegs in bewußten Gegensatz zur Weltanschauung, sondern nur zur Kunst des Mittelalters.

Freilich so ganz ohne Wirkung konnten Geist und Inhalt der Schriften, mit denen man sich so liebevoll beschäftigte, doch nicht immer bleiben. Schon in Boccaccios Umgebung wurden Bedenken laut, ob diese emsige Beschäftigung mit den heidnischen Schriftstellern auch zu den Pflichten eines Christen in Einklang stehe. Und wenn auch Petrarca die Zweifel durch den Hinweis auf den Nutzen, den die Kirchenväter aus der antiken Literatur gezogen hatten, beschwichtigte, — das bloße Vorhandensein des Zweifels zeugt dafür, daß der Geist, mit dem man jetzt an die Alten herantrat, nicht mehr derselbe war, der den mittelalterlichen Mönch bei seinem Studium des Aristoteles oder Vergils beseelt hatte. Diese Wandlung des Geistes war keineswegs ein Werk des Humanismus, sondern sog seine Kräfte aus vielen neuen Erscheinungen des Lebens. Diese haben den ganzen Umschwung herbeigeführt, und erst in dem Maße, wie dieser Wandel geschah, vermochten auch die antiken Schriftsteller mit ihrer diesem Wandel vielfach entgegenkommenden Weltanschauung im Geiste der Renaissance zu wirken.

Zu dieser Wandlung aber trugen viele Ereignisse und Verhältnisse bei, die hier nicht alle aufgezählt werden können. Es war, als ob im Mittelalter wie in einer langen Ruhezeit alle Kräfte angesammelt worden seien, um nun sich mit nie geahntem Erfolge betätigen zu können. Nie wieder sind der Menschheit in einem so kurzen Zeitraum so viele folgenreiche Erfindungen zuteil geworden, wie damals. Durch den Kompaß wurde nach Herders Worten den Europäern die Welt gegeben. Die Brillengläser und Mikroskope ermöglichten eine genaue Betrachtung von Dingen, die man vorher kaum zu sehen vermochte. Die Erfindung des Schießpulvers und die Entwicklung der Handfeuerwaffen griff tief in die altgewohnte Gesellschaftsordnung ein. Das Kriegsvolk und damit die ganze Gesellschaft wurde umgewandelt, verwandelt auch das Ideal der Tapferkeit, indem an die Stelle des mittelalterlichen Haudegens der geistig bedeutende Stratege trat. Dann folgten sich rasch die für die Entwicklung geistigen Lebens gar nicht hoch genug einzuschätzenden Erfindungen des Holzschnitts, des Kupferstichs und der Buchdruckerkunst. Und derselbe Menschengeist, der nun die Uhren erklügelte, er fand auch für das Gebiet des praktischen Lebens wichtige Erleichterungen. Jetzt brauchte man Metalldrähte nicht mehr mühselig zu schmieden oder mit Aufbietung körperlicher Kräfte zu ziehen. Man erfand es, die Natur sich dienstbar zu machen und die Muskelkraft durch die Wasserkraft zu ersetzen. Die Erfindung des

Eisengusses folgte, in Hochöfen wurde das Roheisen gewonnen, es entwickelte sich schon jetzt eine Industrie, die in manchen Fällen den Vergleich mit modernen Großbetrieben nicht zu scheuen braucht.

Zu diesen Eroberungen im Bereiche der geistigen Welt kamen nun die überraschenden Entdeckungsfahrten. Größer als die kühnsten Märchenträume der Vergangenheit, erwies sich die Wirklichkeit. Und diese Entdeckungen folgten sich so rasch, daß es nur weniger Jahrzehnte bedurfte, bis im Reiche eines Karl V. die Sonne nicht mehr unterging.

„Jeder Tag," schreibt ein Zeitgenosse jener Tage, „bringt uns neue Wunder aus der neuen Welt!" Ja, jeder Tag brachte für die Menschen eine neue Bereicherung ihres Wissens. Das muß wie berauschend auf die Menschheit gewirkt haben. Wo man früher tastete, wußte man nun Bescheid; wo man früher kaum zu ahnen wagte, hatte man jetzt eine unendlich reiche Gewißheit. Waren nicht die verwegensten Pläne verwirklicht worden, hatten sich nicht die kühnsten Denkerträume als wahr erwiesen?! Was konnte es nun noch geben, das der menschliche Geist nicht zu erringen vermochte? Ein gewaltiges Selbstbewußtsein des Geistes, wie es die frühere Zeit nicht gekannt hatte, mußte jetzt in die Welt kommen. Dieser Geist ließ sich keine Schranken setzen, keine Fesseln anlegen. Die verwegensten Conquistadoren Spaniens waren keine unternehmungslustigeren Abenteurer, als manche Denker und Künstler, die sich kühn in die dunkelsten Gebiete der Forschung stürzten. Man denke an einen Mann, wie Leonardo da Vinci, vor dessen Schriften wir heute noch staunend stehen, wie er Gedankenreihen baute, die man erst Jahrhunderte später auszusprechen wagte, wie er Erfindungen erdachte, die erst manche Menschenalter später verwirklicht wurden, wie er Probleme erwog, an deren Lösung wir heute noch arbeiten.

Dieser Geist kam vor allem auch den Wissenschaften, besonders denen von der Natur zugute. Jetzt erobert man sich das Recht der Anatomie. Für Menschen-, Tier- und Pflanzenkunde ermöglichten die Entdeckungen fremder Weltteile das Lebenselement der Vergleichung. Die Geographie, die Mathematik, die Astronomie wurden zu etwas völlig Neuem. So gelangte man schnell zum Gipfel eines völlig neuen Weltsystems. Nikolaus Kopernikus baute aus den Stückwerken alter Lehrmeinungen, vereinzelter Hypothesen sein kühnes Gebäude. „Unter allen Entdeckungen und Überzeugungen," sagt Goethe in der Geschichte der Farbenlehre, „möchte nichts eine größere Wirkung auf den menschlichen Geist hervorgebracht haben,

als die Lehre des Kopernikus. Kaum war die Welt als rund erkannt und in sich selbst abgeschlossen, so sollte sie auf das ungeheure Vorrecht Verzicht tun, der Mittelpunkt des Weltalls zu sein. Vielleicht ist noch nie eine größere Forderung an die Menschheit geschehen." Und noch an ein zweites Wort Goethes wollen wir uns hier erinnern: „Je mehrere und vorzüglichere Menschen sich mit den köstlichen überlieferten Resten des Altertums beschäftigen mochten, desto energischer zeigte sich jene Funktion des Verstandes, die wir wohl die höchste nennen dürfen, die Kritik nämlich, das Absondern des Echten vom Unechten." Diese Kritik konnte nirgendwo Halt machen. Sie verschonte nicht die verehrten Alten, sie scheute nicht vor der heiligen Lehre der Kirche. Die Reformation zerriß die bisherige Einheit mit ganz anderer Gewalt, als frühere Sekten, weil sie auf diesem neuen Geiste der Kritik beruhte. Diese gebot, jedes Einzelne auf seine Wahrheit zu untersuchen. Die Kritik führte zur Befreiung von jeglicher Autorität. Der Mensch erkannte, daß er ausschließlich auf sich selbst angewiesen sei.

Alle diese Strömungen mündeten so in der Entdeckung des Menschen, der einzelnen, eigenberechtigten Individualität. Das Mittelalter hatte nichts vom Individuum und seinen besonderen Rechten und Ansprüchen gewußt. Durch Gilde, Gemeinde, Stand, Staat, Kirche, der er angehörte, wurde der Einzelne bis in sein Privatleben, seine Gedanken beherrscht. Jedes Ideal war ständisch, nicht persönlich. Nun hebt die Renaissance den Einzelnen aus der Masse heraus, läßt ihn auf eigenen Füßen stehen, gibt ihm sein eigenes persönliches Recht, seine Lebensanschauung, sein persönliches Verantwortungsgefühl. Keine Zeit hat wieder diese ungeheure Zahl von Charakterköpfen, von scharf umrissenen Individualitäten aufzuweisen, wie das 15. und 16. Jahrhundert. Denn spätere Zeiten errichteten wieder neue Schranken und uniformierten wieder, wo die Renaissance nach möglichster Pflege gerade der Sonderart gestrebt hatte.

Gewiß, es war nicht immer eine Befreiung des Individuums, oft muß man eher von einer Entfesselung reden. Auch die Bestie im Menschen riß sich los und wütete um so wilder, als man ihr kaum entgegen zu treten wagte. Aber wir dürfen nicht zu lange auf diese Kehrseite sehen. Das Gesamtbild dieser Zeit zeigt ein so wundersames Walten der mannigfachsten Kräfte, daß der Kulturhistoriker nur mit Mühe der Versuchung widersteht, ihr Wirken bis ins einzelne

zu verfolgen. Aber ich muß es mir versagen, der Raum erheischt Beschränkung. Wir haben noch zu fragen: Wo sind hier die Kräfte, die die Entfaltung der Musik begünstigten?

Die Befreiung des Individuums ist auch hier die wichtigste und stärkste. Bisher hatte die Musik nur die Empfindungen der Gesamtheit verkündet, jetzt wollte der Einzelne sein Seelenleben aussprechen. Die Musik bedurfte dazu einer unendlich mannigfaltigeren, einer persönlichen Sprache, die erst geschaffen werden mußte. Hatte man früher nur in Gemeinschaft mit anderen gesungen, so brauchte jetzt der Einzelne die Musik und nahm sie zu sich ins Haus, in die einsame Kammer. Des ferneren aber entdeckte diese Zeit die Schönheit der Erde und ihres Lebens. In der mittelalterlichen Weltanschauung war die Erde nur eine Durchgangsstation gewesen; der Schwerpunkt des Denkens, des ganzen Sehnens lag im Jenseits. Nun betonte die neue Zeit das Recht der Gegenwart; das Leben war so schön und reich; man bedurfte der Betätigung aller Kräfte, es zu genießen. War die mittelalterliche Musik kirchlich gewesen und hatte man für den musikalischen Schmuck weltlicher Feste bei der Kirche bescheidene Anleihen gemacht, so heischte nun die Weltlichkeit ihr Recht. Die Feste, die jetzt veranstaltet wurden, vertrugen keinen kirchlichen Stil. Sie waren so neuartig, daß nur eine ganz neuartige Musik zu ihrem Schmucke ausreichte. Endlich aber gewann von jetzt ab die Musik für die Menschheit die Bedeutung „des Panakeion, des Heilmittels aller unserer Leiden.“ Jetzt, wo die „Melancholie“ in die Welt gekommen war, übernahm sie die Rolle, der Seele wieder die Harmonie zu geben, die das Leben ihr raubte. Im „Gehäus des Hieronymus“ fehlt für unser Gefühl das Musikinstrument. Nur wenige Jahrzehnte und die bildende Kunst stellte kaum mehr einen trauten Innenraum ohne Instrument dar. Die Musik war für die Menschheit eine Lebensnotwendigkeit geworden.



Sechstes Buch.

Die Erneuerung der Musik im weltlichen Geiste der Renaissance.

Allgemeines.

Die Musik wird von jetzt ab eine vorwiegend weltliche Kunst, während sie im Mittelalter, soweit sie Kunst war, durchaus eine Schöpfung der Kirche gewesen war. Das ist die natürliche Folge der in der allgemeinen Einleitung zu diesem Teile dargelegten Entwicklung des subjektiven Eigenbewußtseins der Menschen. Der Begriff „Kirche“, das ist innigste Gemeinschaft der Geister und Seelen, betont das Allgemeingefühl. Das Empfinden wird gewissermaßen von aller Zufälligkeit der Einzelpersönlichkeit losgelöst, wird mit dem unzähliger anderer vereinigt, und für diese nunmehr objektive Sammlung seelischer Kräfte hatte die Musik einen allgemein giltigen Ausdruck zu schaffen. Daß ihr das im höchsten Maße gelungen ist, haben wir im vorangehenden Buche erfahren. Mit den herrlichen Werken Palestrinas oder Orlandos di Lasso verglichen ist das, was die weltliche Musik im 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts hervorbringt, an künstlerischem Gehalt wie an Formvollendung gering. Es hieß eben eine völlig neue musikalische Technik schaffen, und der Menschengeist grub in diesem Zeitalter nicht in die Tiefe. Vielleicht liegt es auch daran, daß in dieser Zeit die musikalische Vorherrschaft bei den romanischen Völkern verblieb, deren weltliches Ideal mehr auf schöne Form und heiter sinnlichen Lebensgenuß gerichtet ist. Das wurde dann anders als der germanische Geist in der Musik zur Herrschaft

gelangte. Das „Faustische“ ist nun einmal germanisches Erbgut, germanisch ist auch jene Religiosität, in der der Mensch ein persönliches Verhältnis zu seinem Gott sucht. Und das ist ja keine kirchliche Kunst, selbst wenn der betreffende Künstler einer kirchlichen Konfession treu anhängt. Darum ist letzterdings — so gewagt es auch klingen mag — Johann Sebastian Bach kein evangelischer Kirchenkomponist, ein so überzeugter Protestant der Thomaskantor auch war, ebensowenig, wie es dem kindlich gläubigen Josef Haydn gelang, katholische Kirchenmusik zu schreiben. Aber voll echter Religiosität ist darum doch die Musik beider.

Schon aus diesen Sätzen erkennt man, daß es völlig verkehrt wäre, die weltliche Musik insofern als Gegensatz zur kirchlichen aufzufassen, als sie etwa leichtfertig, lustsüchtig, unideal oder gar gemein wäre. Nein, weltliche Musik heißt streng genommen subjektive Musik. Die weltliche Musik umfaßt demnach das ganze Gebiet menschlichen Fühlens, das religiöse mit einbegriffen, aber dieses, wie die anderen, in der Gestalt, wie es in das Fühlen und Denken der betreffenden Persönlichkeit eingedrungen und im Handeln derselben betätigt oder verneint wird. Darum ist es leicht begreiflich, daß mit dem Fortschreiten der Persönlichkeitsentwicklung es immer weniger echte Kirchenmusik gibt, auch wenn sich die Zahl treuer Kirchenanhänger nicht vermindert. Die katholische Kirche bestätigt das dadurch, daß sie die Musik im Palestrinastil noch heute als die ihr gemäße bezeichnet, während doch rein musikalisch genommen dieser Stil für keinen katholischen Musiker mehr die natürliche Ausdrucksweise sein kann. Und auch die evangelische Kirche, die doch die Gestaltung der Beziehungen des Menschen zu Gott als Aufgabe der Einzelpersönlichkeit ansieht, muß, sobald sie eine eigentliche Kirchenmusik haben will, auf ihren Choral zurückgreifen, der seinem Wesen nach der vergangenen Periode angehört. Selbst für die Musik Johann Sebastian Bachs hat sie in ihrer Liturgie keinen Platz, weil er eben zu persönlich ist. Eine andere Frage ist es freilich, ob eine von gläubigem Geist erfüllte, aber mit den technischen Ausdrucksmitteln der Neuzeit arbeitende Kirchenmusik auf den Menschen von heute nicht mit höherer religiöser Kraft einwirken würde, als die gerade das Volk fremdartig berührende alte Musik. Ich werde am Schluß dieses sechsten Buches auf diese Frage eingehender zu sprechen kommen.

Es kann überraschen, daß ich oben den geringeren Gehalt der „neuen“ Musik dieses Zeitraums gegenüber der vorangehenden Kirchen-

musik auch mit der Oberflächlichkeit der Kultur dieses Zeitraums in Verbindung brachte. Man wird einwerfen, die Renaissance sei doch gerade hinsichtlich ihres Reichtums an Persönlichkeiten ein Höhenzeitalter der menschlichen Kultur.

Gewiß, aber diese Hochrenaissance hatte ja auch noch nicht die neue Musik, deren Anfänge man, wenn es durchaus eine bestimmte Jahreszahl sein soll, erst kurz vor 1600 ansetzen kann, also zu einer Zeit, als einerseits der Humanismus bereits zur Gelahrtheit erstarrt, die persönliche Kraft der Renaissance ins ausschweifende Barock ausgeartet war. Auch diese für den ersten Blick recht seltsame Erscheinung bedarf einiger erklärender Worte.

Ich erinnere zunächst an frühere Ausführungen (S. 221 f.), in denen ich darauf hinwies, wie von den großen Wellenbewegungen der menschlichen Kulturgeschichte die Musik immer erst später ergriffen wurde, als die anderen Künste. Doch bedarf die für die allgemeine Tatsache beigebrachte Erklärung aus psychologischen Gründen noch der besonderen Anwendung für den vorliegenden Einzelfall um so mehr, als hier das Späterkommen besonders auffällig ist. Zunächst ist zu bemerken, daß sich der neue Geist einer Zeit naturgemäß zunächst in den vorhandenen Formen betätigt, daß er nicht gleich auch eine neue Form zu bilden trachtet. Daß die humanistischen Bestrebungen in der sorgsamen Behandlung des Wortes zur Geltung kamen, ist bereits gesagt. Aber auch der an der Antike gebildete Geschmack einfacher Größe und klarer Gliederung hat bereits auf die kontrapunktische Musik eingewirkt, und wenn man die Musik der alten Niederländer dem gotischen Stil mit seinem reichen Zierwerk und seiner unerschöpflichen Mannigfaltigkeit der Form vergleichen könnte, so wird man für den klaren Bau der Musik Palestrinas das Seitenstück in der ionischen Architektur sehen. Daß ferner die Venetianer es verstanden, das Verlangen nach farbiger Pracht und sinnlicher Schönheit innerhalb der kontrapunktischen Form zu befriedigen, beweist das Schaffen Willaerts und der beiden Gabrieli, zeigt die ganze Madrigalliteratur.

Also der Umschwung in der formalen Auffassung der Kunst hatte sich in den älteren Musikformen wenigstens bis zu einem gewissen Grade betätigen können. Nicht aber der Geist der neuen Zeit. Er erheischte neue Formen. Denn der Geist schafft sich die Form, nicht umgekehrt. Während nun die anderen Künste diese neuen Formen vorfanden, mußte sie die Musik neu schaffen. Die Antike gab der bildenden Kunst, gab auch der Literatur glänzende Vorbilder,

die mit unverminderter Kraft auf die für diese immer vorhandene aber lange Zeit nicht verstandene Kunst neu geöffneten Sinne einwirkten. Wurde hier also eine Wiedergeburt der Antike durch die für das bildnerisch-künstlerische Schaffen entscheidenden Sinne zur Tat, so konnte eine ebenso verstandene Renaissance auf musikalischem Gebiete nur durch den Verstand und die theoretische Spekulation erfolgen. Man hatte ja keine antike Musik, man hatte nur theoretische Ausführungen antiker Musikschriftsteller. Für das Werden der Musik war das in jedem Falle ein Glück; denn sie war dadurch gezwungen, etwas völlig Neues zu schaffen. Aber da man den Weg dazu über die Antike suchte, wurde das Fehlen altgriechischer musikalischer Vorlagen zunächst als ein starkes Hemmnis empfunden. Der neue Musikstil wurde nur schwer und langsam gefunden, natürlich erst dann, als die theoretische Kenntnis der Art der griechischen Musik von den Gelehrten auf die Künstler übergegangen war. Wie diese von der Gelehrsamkeit befruchteten Künstler statt der Renaissance (Wiedergeburt) des antiken Dramas zur Neugeburt der Oper kamen, wird im zweiten Kapitel dieses Buches zu lesen sein.

Nun aber ist die Oper ja doch durchaus nicht die ganze neuere Musik, auch keineswegs der wertvollste Bestandteil derselben. Denn sie vor allem ist die Gesellschafts-, die Massenkunst innerhalb der neuen Musik, deren tiefstes Wesen die Subjektivität ist. In dieser Hinsicht beruht das hauptsächliche Verdienst der Oper, daß sie den Einzelgesang förderte. Daß dieser aber hier mehr auf die immerhin objektive Darstellung eines Charakters, als auf das Bekenntnis seelischen Erlebens gerichtet ist, liegt im Wesen des Dramas. Die Eroberung des subjektiven Seelenlebens für die Musik ist das Verdienst der Instrumentalmusik. Diese aber war für die Kunst ein ganz neues Gebiet, und so ist es erklärlich, daß sie zunächst Jahrzehnte zu tun hatte, bis sie sich die ihr eigenen Musikformen herausgebildet hatte, während sie sich zunächst damit begnügen mußte, die Errungenschaften der vokalen Kontrapunktik auf die Instrumente zu übertragen oder als Soloinstrument in Wettbewerb mit der menschlichen Stimme zu treten.

Diese Ausbildung der Instrumentalformen vollzieht sich noch im Wesentlichen in den für alle formale Kultur besonders begabten romanischen Ländern, wogegen das germanische England, das nur dieses einemal bedeutend in die Musikentwicklung eingriff, durch die Ausbildung einer Hausmusik bereits eine geistige

Bereicherung brachte. Das Verdienst aber, die Instrumentalmusik zu einem gefügigen Werkzeug der Seelensprache gemacht zu haben, gebührt den deutsch sprechenden Ländern. Erst als der deutsche Geist in der Musik zur Herrschaft gelangte, wurde diese zur persönlichsten und intimsten Kunst, wurde sie wahrhaft die Sprache des Seelenlebens. Den Deutschen eigen ist der faustische Drang, der die Seele in ihren Tiefen aufwühlt und zu den kühnsten Höhenflügen begeistert. Deutsch ist aber auch jene Einfriedung in die engste Häuslichkeit, die gegenüber diesem Drang ins unermeßliche Weltall des Gedankens Sicherheit gewährt. (Man vergleiche hierzu auch die Einleitung zum VII. Buche).

Daß gerade Italien auch innerhalb der neuen Musik die öffentlichste Form derselben, die Oper, schuf, wird den nicht überraschen, der bedenkt, wie sich alles italienische Leben eigentlich auf der Straße, in breitester Öffentlichkeit abspielt. Das Opernhaus wird hier für die Musik zum weltlichen Seitenstück der Kirche, der öffentlichen Bekundung des religiösen Lebens. Darum hat aber auch Italien auf allen andern Gebieten der Musik nichts Großes zu leisten vermocht.

Frankreich brachte dann der Musik die Formen der gesellschaftlichen Unterhaltung. England, das zuerst eine Häuslichkeit ausgebildet hat, wird die Heimat der intimen Hausmusik und so der natürliche Vorläufer der deutschen Musik, die in diesem Zeitraum ihre volle Kraft noch nicht entwickeln konnte. Zunächst weil die Reformation die kirchlichen Fragen in den Vordergrund gerückt hatte, was in der Musik zur neuartigen evangelischen Kirchenmusik führte. Dann aber zerstörte der dreißigjährige Krieg die deutsche Kultur, so daß es hier erst wieder einer Ruhezeit bedurfte, bis der Boden fruchtbar genug war, neues Leben hervorzubringen. Dann aber erwuchsen ihm auch die ersten drei gewaltigen Geister der neuen Musik, denen alle andern nur Vorarbeit geleistet hatten, auf daß sie dann der Musik endgültig die neuen Wege wiesen: Händel, Bach und Gluck.

Von diesen drei Tonhelden wird das VII. Buch handeln. Die stoffliche Gliederung des vorliegenden VI. Buches ergibt sich danach leicht in einer Zweiteilung in weltliche und kirchliche Musik; denn noch ist auch die letztere schöpferisch tätig. Die weltliche Musik zerfällt zunächst in Oper und Instrumentalmusik. Auf kirchlichem Gebiete haben wir jetzt die Trennung in katholische und evangelische Kirchenmusik.

Erste Abteilung.

Die weltliche Musik.

Erstes Kapitel.

Das Problem „Musik und Drama".

Es ist nicht so unhistorisch, wie es dem ersten Blick vielleicht scheinen mag, die Darstellung der Entwicklung der Oper mit einer mehr theoretischen Betrachtung einzuleiten, denn jedenfalls haben niemals, zumal nicht auf dem Gebiete der Musik, theoretische Erwägungen einen so starken Einfluß auf die Entstehung eines Kunstwerkes gehabt, wie bei der Oper. Immerhin ist das nicht die Veranlassung für die Einschiebung dieses Kapitels einer mehr theoretischen Ästhetik, sondern vielmehr die aus dem praktischen Musikleben gewonnene Überzeugung, daß, sobald wir heute das Wort „Oper" hören, uns sich die Problemfrage fast von selber aufdrängt. So gewaltig haben Richard Wagners Werke in unser Musikleben eingegriffen, so sehr stellen sie gegenüber den älteren Werken unseres Opernspielplans uns immer wieder vor die Frage, ob „Oper", ob „Musikdrama", daß ich es für das beste Mittel zum Verständnis des vorwagnerischen musikdramatischen Schaffens halte, wenn wir schon hier in das Wesen der Verbindungen zwischen Musik und Drama einzudringen versuchen, als die Oper und Musikdrama sich darstellen. Daß dabei die historische Folge unserer Darstellung unterbrochen wird, will wohl nichts bedeuten. Ich schreibe ja für Menschen von heute, und hier handelt es sich nicht um historische Werte, sondern um Fragen, die uns persönlich angehen, für deren Entwicklung unser aller Fühlen, das in seiner Gesamtheit zuletzt das Volksgefühl darstellt, von entscheidender Bedeutung wird.

Ich sage mit Absicht „Oper und Musikdrama" und nicht Musik schlechthin. Denn es erscheint mir als verhängnisvollster Fehler der sogenannten Wagnerianer, daß sie das Schaffen ihres Meisters als den Gipfel der Musik, wenn nicht gar als den der Kunst überhaupt hinstellen. Sie legen dabei dem Begriff „Allkunstwerk" eine mehr ideelle als technische Bedeutung bei. Nach ihnen ist das Allkunstwerk eine Vollendung der einzelnen dabei beteiligten Künste, die diese Voll-

endung erst in dieser Vereinigung finden können sollen. In Wirklichkeit ist das Allkunstwerk doch günstigsten Falles die Vollendung eines Neben- und Ineinanders von Künsten, deren jede für sich ihren Gipfel ganz anderswo findet.

Ich sage aber auch mit Absicht „Oper und Musikdrama", denn zwischen beiden Begriffen ist ein Gegensatz, der durch Wagners Werke nicht aufgehoben ist; durch seine theoretische Anschauung noch viel weniger. Ich glaube, es ist für die ganze Betrachtungsweise, für die Beurteilung des augenblicklichen Schaffens, wie für unsere Hoffnungen auf die Zukunft sehr wichtig, daß wir uns dieses Gegensatzes immer mehr bewußt werden.

Ich rufe dazu zunächst neben Wagner Schopenhauer, den Begründer unserer Musikästhetik, zum Zeugen auf. Beide werden so oft in einem Atemzuge genannt, in diesem Punkte laufen sich ihre Anschauungen aber stracks zuwider.

Richard Wagners grundlegende theoretische Schrift führt einen Titel, der auch einen Gegensatz betont und dem oben festgelegten fast gleich lautet. Das Buch heißt „Oper und Drama". Darin, daß es nicht „Oper und Musikdrama" heißt, offenbart sich der Urgrund des ästhetischen Wirrwarrs, in dem wir seither uns herumtreiben. Wagners Schrift ist eine in sich vollauf berechtigte Rechtfertigung seines eigenen Schaffens, wie es sich gemäß seiner Persönlichkeit entwickeln mußte. Sie kann aber nicht eine allgemeine Gültigkeit beanspruchen, weil sie auf einen Einzel-, einen Ausnahmefall zugespitzt ist. Und dieser Ausnahmefall besteht aus der Zusammensetzung der Künstlerpersönlichkeit Wagners aus Dichter und Musiker, wobei dem ersteren die stärkere Schöpfungskraft, dem zweiten die höhere Gestaltungskunst zukommt. Aus dieser einzigartigen Natur heraus wächst Wagners Anschauung von einem seltsamen Wert- und Wechselverhältnis der Künste, die im Grunde nur die verschiedenen Ausläufer einer Allkunst seien. Allerdings hat Wagner in diesem System keinen rechten Platz für Malerei, Plastik und Architektur. Sie finden nur als mehr episodische Hilfsmittel in Mimik und Dekoration im Allkunstzweck ihre bescheidene Stelle. Es bleiben als Hauptkünste Dichtung und Musik. Und diese verhalten sich wie Mann und Weib. Das Zeugende, Schöpferische käme also der Dichtung zu. „Die Musik ist ein Weib. Die Natur des Weibes ist die Liebe, aber diese Liebe ist die empfangende und in der Empfängnis rückhaltlos sich hingebende." Wie das Weib seine volle Individualität erst in der Hingebung er-

halte, so entfalte die Musik sich auch erst in der Vereinigung mit der Dichtkunst zu ihrer höchsten Blüte.

Man weiß, wie Wagner den Umstand, daß Beethovens „Neunte“ in einem Chorsatze gipfelt, für seine Theorie ausnutzte: „Das Entscheidendste, was der Meister in seinem Hauptwerke uns endlich aber kundtat, ist die von ihm als Musiker gefühlte Notwendigkeit, sich in die Arme des Dichters zu werfen, um den Akt der Zeugung der wahren, unfehlbar wirklichen und erlösenden Melodie zu vollbringen. Um Mensch zu werden, mußte Beethoven ein ganzer, d. h. gemeinsamer, den geschlechtlichen Bedingungen des Männlichen und Weiblichen unterworfener Mensch werden. — Welch ernstes, tiefes und sehnsüchtiges Sinnen entdeckte dem unendlich reichen Musiker endlich erst die schlichte Melodie, mit der er in die Worte des Dichters ausbrach: „Freude, schöner Götterfunken!“ Mit dieser Melodie ist uns aber auch das Geheimnis der Musik gelöst; wir wissen nun und haben die Fähigkeit gewonnen, mit Bewußtsein organisch schaffende Künstler zu sein.“

Ich meine, um zu beweisen, daß es sich hier für Beethoven nur um einen Einzelfall, jedenfalls nicht um einen Grundsatz handelte, genügt der Hinweis, daß er nach der „Neunten“ noch seine letzten Quartette schuf, die für den Vorurteilslosen, der die Größe eines Kunstwerks nicht nach der Masse der aufgebotenen Mittel abwägt, weder in musikalischer Beziehung, noch hinsichtlich des gedanklichen und seelischen Gehalts, ein Herabsteigen sicher nicht bedeuten.

Aus dieser für seine persönliche Anlage durchaus wahren, für die Allgemeinheit aber ungültigen Auffassung der Zusammengehörigkeit von Dichtung und Musik ergibt sich für Wagner alles weitere. Die Poesie als Mann, wie die Musik als Weib sind jedes für sich nur Stückwerk. Ihren Beruf und höchste Vollendung erreichen sie nur in der Ehe Poesie-Musik. Da nun Wagner das Drama als den Gipfel der Dichtkunst auffaßt, muß auch die dramatische Musik der Gipfel der Musik sein, das Höchste überhaupt aber die Verbindung beider: das Musikdrama.

Von diesem Punkte aus mußten Wagner natürlich die anderen Gattungen der Musik als niedrigere Stufen erscheinen. Die bisherige Oper aber wurde dann zu einer Reihe mehr oder weniger mißlungener Versuche, das Musikdrama zu gewinnen, wobei für ihn immer die Betonung auf dem Worte Drama liegt. Und so gipfeln seine Ausführungen in der (durch Fettdruck hervorgehobenen) Erklärung: „der

Irrtum in dem Kunstgenre der Oper besteht darin, daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht war."

* * *

Wie nun aber, wenn der Zweck des Ausdrucks wirklich die Musik wäre, das Drama in der Tat nur ein Mittel des Ausdrucks? Das ist doch nur für den ein so ungeheures Verbrechen, für den die Dichtkunst eben so unendlich höher steht, als die Musik. In beiden Fällen ist die eine Kunst Ausdrucksmittel, die andere Ausdruckszweck, wenn sich auch sicher dabei tausend Abstufungen ergeben. Warum sollte nicht einer, in dessen Persönlichkeit die Musik stärker ist, als die Dichtung, zu einem Schlusse kommen, der dem des Dichterkomponisten Wagner genau entgegengesetzt ist?

Das trifft bei Schopenhauer zu, in dessen Ästhetik die Musik eine Sonderstellung gegenüber den anderen Künsten einnimmt. Nach ihm ist die Musik nicht, wie alle anderen Künste, das Abbild einer „Idee", sondern Abbild des „Willens", des „An sich" der Welt selber, somit also selber eine Idee. „Deshalb eben ist die Wirkung der Musik um so mächtiger und eindringlicher als die der anderen Künste, denn diese reden nur vom Schatten, jene aber vom Wesen." Nach Schopenhauer ist die Musik die Sprache des Gefühls und der Leidenschaft, während Worte die Sprache der Vernunft bilden. Wohl erkennt nun Schopenhauer, daß der Musik die Bestimmtheit und Unzweideutigkeit des Ausdrucks fehle. Aber während nun andere, wie Wagner, daraus schließen, daß es also ein Vorteil sei, wenn die Musik durch die Verbindung mit dem Wort diese Bestimtheit erfahre, ist für Schopenhauer diese Unbestimmtheit nur ein Vorzug mehr. „Überall drückt die Musik nur die Quintessenz des Lebens und seiner Vorgänge aus, nie diese selbst, deren Unterschiede daher auf jene nicht allemal einfließen." Und „gerade die ihr ausschließlich eigene Allgemeinheit, bei genauester Bestimmtheit, gibt ihr den hohen Wert, welchen sie als Panakeion aller unserer Leiden hat." Denn diese Allgemeinheit ist nicht die Allgemeinheit der Abstraktion, sondern jene, die dem Verstandesbegriff entgegengesetzt ist. Diese Begriffe selber sind ja eigentlich bereits Abstrakta, und zwar aus der Anschauung gewonnene, die also eigentlich nur die äußere Schale der Dinge treffen. Die Musik dagegen gibt den innersten, aller Gestaltung vorhergängigen Kern oder

das Herz der Dinge. Schopenhauer greift zur Sprache der Scholastiker, um den Unterschied verständlicher zu machen, und sagt: Die Begriffe sind die universalia post rem, die Musik gibt die universalia ante rem, die Wirklichkeit die universalia in re.

Es ist klar, daß also nach Schopenhauers Ansicht die Musik an ihrer tiefsten, eigentlich musikalischen Wirkung nur einbüßen kann, wenn sie durch Hinzufügen von Worten zu einer Bestimmtheit gezwungen wird, die ihrem innersten Wesen eigentlich fremd ist. Für ihn mußte also die ganze Gattung der Oper etwas Minderwertiges sein. Er spricht sich darüber auch deutlich genug aus: „Die große Oper ist eigentlich kein Erzeugnis des reinen Kunstsinns, vielmehr des etwas barbarischen Begriffs von Erhöhung des ästhetischen Genusses mittels Anhäufung der Mittel, Gleichzeitigkeit ganz verschiedenartiger Eindrücke und Verstärkung der Wirkung durch Vermehrung der wirkenden Masse und Kräfte; während doch die Musik, als die mächtigste aller Künste, für sich allein den für sie empfänglichen Geist vollkommen auszufüllen vermag, ja, ihre höchsten Produktionen, um gehörig aufgefaßt und genossen zu werden, den ganzen ungeteilten und unzerstreuten Geist verlangen, damit er sich ihnen hingebe und sich in sie versenke, um ihre so unglaublich innige Sprache ganz zu verstehen. Statt dessen dringt man während einer so höchst komplizierten Opernmusik zugleich durch das Auge auf den Geist ein, mittels des bunten Gepränges, der phantastischen Bilder und der lebhaftesten Licht- und Farbeneindrücke, wobei noch außerdem die Fabel des Stückes ihn beschäftigt. Durch dies alles wird er abgezogen, zerstreut, betäubt und so am wenigsten für die heilige, geheimnisvolle, innige Sprache der Töne empfänglich gemacht. Also wird durch dergleichen dem Erreichen des musikalischen Zweckes gerade entgegengearbeitet." Und weiterhin: „Streng genommen könnte man die Oper eine unmusikalische Erfindung zu Gunsten unmusikalischer Geister nennen, als bei welchen die Musik erst eingeschwärzt werden muß, durch ein ihr fremdes Medium, also etwa als Begleitung einer breit ausgesponnenen, faden Liebesgeschichte und ihrer poetischen Wassersuppen; denn eine gedrängte, geist- und gedankenvolle Poesie verträgt der Operntext gar nicht, weil einem solchen die Komposition nicht nachkommen kann."

Schopenhauer nimmt es nun allerdings in der Praxis „nicht so streng", daß er alle Opern als Erfindungen zu Gunsten unmusikalischer Geister ansieht. Er ist damit nicht unlogisch, und wir werden

später den inneren Grund dieser Erscheinungen kennen lernen. Eine Andeutung davon erhalten wir bereits daraus, daß ihm Mozart und Rossini als Gipfelpunkte der Oper erscheinen, während Gluck auf Irrwegen sei. Jene Opernmusik rede so deutlich und rein, daß sie im Grunde des Textes nicht bedürfe, während Gluck mit seiner Erhöhung der Bedeutung des Textes sich von der Kunst entferne.

Es liegt gewiß auch in Schopenhauers Bevorzugung der Musik gegenüber den anderen Künsten eine Einseitigkeit, wenn man auch die Sonderstellung der Musik nicht bestreiten kann. Jedenfalls erkennt man aus dem Ganzen, welch ablehnende Haltung Schopenhauer gegenüber dem Musikdramatker Wagner, dessen Gedankenwelt er so stark befruchtet hat, hätte einnehmen müssen. Denn Wagner seinerseits sah in Rossini das Ende der „unmöglichen" Kunstgattung der Oper.

* * *

Wir haben also die Begriffe Oper und Musikdrama. Bei der ersteren hat die Musik die Priorität, und das Drama tritt hinzu; beim Musikdrama tritt zum Drama die Musik. Das hört sich sehr einfach an, und man sollte meinen, danach müsse eine Gruppierung und Einordnung aller Werke sehr leicht sein. Dem ist aber nicht so. Denn eine Oper in diesem schroffsten Sinn, daß das Dramatische zur Musik hinzutritt, gibt es nicht, und hat es nie gegeben. Ihr sehr nahe kam allerdings die alte opera seria. Hier war das Verhältnis oft so, daß ein Komponist so und so viele Motive für Arien und Ensembles im Kopfe, bezw. die fertigen Stücke auch schon im Pulte hatte, und nun einem „Textdichter" die Aufgabe zufiel, ein Stakett zusammenzuzimmern, an dem diese Musikstücke als Blumen befestigt werden konnten. Aber das war doch nur bei jener Heroen- und Götteroper möglich, wo alle Handlung von vornherein feststand, Charaktere und Gefühlswelt sich in typischen Formen bewegten. Man konnte dabei bequem Stücke vertauschen oder überhaupt aus Stücken früherer Werke von zum Teil anderen Komponisten ein neues zusammensetzen. Bekanntlich hat es selbst ein Händel nicht verschmäht, seine Hörer mit solchen „Pasteten" (pasticcio) abzuspeisen. Für diese Gattung Oper traf, trotzdem in ihr die Musik das Übergewicht hat, allerdings die Bezeichnung „einer unmusikalischen Erfindung zu Gunsten unmusikalischer Leute" zu. Diese Gattung war aber nicht bloß unmusikalisch; sondern überhaupt u n k ü n s t l e r i s c h. Denn sie war nicht g e w a c h s e n, sondern g e m a c h t.

Die ganze Entwicklung der Oper hat überhaupt unter zwei Umständen schwer gelitten, die wir in den nächsten Kapiteln noch oft erwähnen müssen. Erstens daß sie in ihren Anfängen keine Schöpfung der Kunst, sondern der Wissenschaft war. Zweitens daß sie sofort vom Boden des Volkstums losgelöst, genauer: gar nicht in ihn gesenkt wurde, sondern dank ihrer Geeignetheit zu festlichen Veranstaltungen gleich zur Hofkunst wurde. Sie ging da einfach eine Verschmelzung mit dem Ballett ein. Die Stoffe und die Personen blieben dieselben. Während früher der Olymp, die Heroengeschichten, Himmel und Hölle den Vorwand für den Tanz hatten abgeben müssen, so jetzt für den Gesang. Daß dann Ballett und Oper zu beiderseitigem Schaden miteinander verquickt wurden, war nur die natürliche Folge.

So ist aus dem „dramma per musica", das jene Florentiner Humanisten am Ende des 16. Jahrhunderts an Stelle des gesuchten griechischen Musikdramas gefunden haben, schnell etwas ganz anderes geworden. Diese Oper — es ist sehr bezeichnend, daß der Name erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aufgekommen ist — war in der Tat eine unkünstlerische Gattung, sagen wir ein Vorwand, um Musik anbringen zu können. Es ist ganz klar, daß wir den Wert dieser ganzen Gattung, mag in ihr auch im einzelnen viel musikalisch Schönes geschaffen worden sein, nur sehr gering veranschlagen können. Und ich wäre der erste, der in Wagners Verdammungsurteil dieses „unmöglichen Kunstgenres" einstimmen würde, wenn tatsächlich die ganze dramatische Musik vor ihm unter diesen Begriff fiele, wenn dieser nicht vielmehr nur auf eine Verirrung paßte, die sich wiederholt hat, die aber allemal an ihrem eigenen Unwert zugrunde gegangen ist.

Ich meine immer, allein der Umstand, daß bei seinem Auftreten diese Kunstgattung eine Entwicklung von zweieinhalb Jahrhunderten hinter sich hatte, daß die größten musikalischen Genies in ihr sich betätigt hatten, hätte Wagner sagen müssen, daß man nicht diese ganze Zeit hindurch auf Irrwegen gegangen war. Aber er war eben nicht Historiker, sondern Künstler und hatte als solcher das Recht der Einseitigkeit. Ich weiß es wohl, Wagner verurteilte nicht alles, was vor ihm auf diesem Gebiete geschehen war. Seine wichtigen theoretischen Sätze haben oft eine verblüffende Ähnlichkeit mit denen Glucks und der die Gattung begründenden Florentiner. (Albert Fuchs hat eine solche Nebeneinanderstellung der theoretischen Sätze der Florentiner, Glucks und Wagners im Jahresbericht für 1900 des Dresdener Konservatoriums gegeben, auf die hier verwiesen sei. Sie ist auch im

„Musikal. Wochenblatt" 1900, S. 570 f. abgedruckt.) Aber Wagner und übrigens auch fast alle Historiker übersahen, daß hier nur die eine Linie der musik-dramatischen Entwicklung vorlag, daß daneben noch eine zweite liegt, die im Grunde die natürlichere ist und unter Umständen sogar ebenfalls zu Wagners „Musikdrama" führt, allerdings ohne dieses dann als allein berechtigte Erscheinung zur Folge zu haben, sondern nur als Ergebnis ganz besonderer Eigenschaften der zur Komposition gewählten Dichtung.

So kommen wir zu dem sehr einfachen und grundlegenden, aber leider, soweit ich sehe, unbeachteten Satz: Das Problem lautet nicht „Oper und Drama"; das hat nur persönliche Geltung für Wagner selbst. Es heißt aber auch nicht „Oper und Musikdrama"; das trifft nur die historische Seite. Das ästhetische Problem heißt vielmehr Musik und Drama.

Das aber ist das Schlußglied in der Verbindung von Dichtung und Musik, die keineswegs im Verhältnis von Mann und Weib einander gegenüberstehen und danach erst in der Vereinigung ihre vollwertige Kraft offenbaren können. Nein, beide sind ganze Welten, jede imstande, das gesamte Fühlen und Empfinden der Menschheit nach ihrer Art auszudrücken. Das zeigt ein Blick auf die höchsten Schöpfungen auf beiden Gebieten, die als geschlossene Werke für sich dastehen und keiner Hilfe von anderer Seite bedürfen. Aber da beide in gleicher Menschenbrust ihre Heimat haben, widerstreben sie einer Vereinigung nicht, zumal sie sich oft in ihren Empfindungen und Stimmungen berühren. Wem dann die Priorität zukommt, das ist nicht ein für allemal zu entscheiden. Ebenso wie durch ein vorhandenes Gedicht das musikalische Lied hervorgerufen wird, ebenso kann umgekehrt die Stimmung, die sich zunächst in wortlosem Jauchzen und Singen offenbart, sich zuletzt in Worte kleiden und Poesie werden. Man denke daran, wie der „Jubilus" des Chorals, von dem der heilige Augustinus in so begeisterten Worten spricht, später zur Grundlage der Sequenzen-Dichtung wurde! Es ist dasselbe Chaos von Kräften in der Brust jedes Künstlers, wie es dieselbe schöpferische Kraft ist, die im Maler und Dichter, im Bildhauer und Musiker gestaltet. Die Erscheinungsformen nur sind verschieden. Es ist aber leicht erklärlich, daß, wo die Grundlage dieselbe ist, nachher sich viele Berührungen ergeben müssen.

* * *

Musik und Dichtung!

Zuerst Musik und Epos, im Vortrage der Rhapsoden der heroischen Zeit in ihren erzählenden Götter- und Heldenliedern. Dann Musik und Lyrik in den Volksliedern, die bei allen Völkern erblühen. Endlich Musik und Drama.

Ja, wirft man ein, ist diese Verbindung denn auch so natürlich gewachsen, so echt volkstümlich (in höherem Sinn), wie beim Volksliede? Es heißt doch immer, jene erste Oper „Dafne", von Rinuccini gedichtet, komponiert von Jacopo Peri, die 1594 im Hause Corsi zu Florenz aufgeführt wurde, sei ein Erzeugnis der Gelehrsamkeit, geboren aus dem Renaissancegeiste der Griechenverehrung. Es wäre zu entgegnen, daß dieses Wissen nur deshalb künstlerisch fruchtbar werden konnte, weil es dem Sehnen nach einer neuen Musik entgegenkam. Außerdem: könnte diese Verbindung von Drama und Musik bei den vorbildlichen Griechen nicht auch natürlich gewachsen sein?

Aber wir bedürfen dieser Auswege nicht. Jene „Dafne" war zwar das erste „dramma per musica", das erste „Drama in Musik" oder Musikdrama der neuen Zeit. Die Musik im Drama dagegen war viel älter. Sie ist wohl so alt, wie das mittelalterliche Drama überhaupt. Denn die rituellen Responsorien des katholischen Gottesdienstes, aus denen die ersten Weihnachts-, Oster- und Passionsspiele entstanden, wurden doch in den Kirchen gesungen. Im übrigen aber beweisen zahlreiche Zeugnisse die Anfänge einer Oper auch in unserem Sinne schon vor der entscheidenden Tat der Florentiner. Es wird davon im nächsten Kapitel die Rede sein. So tritt uns gleich zu Anfang neben dem „Drama in Musik" die „Musik im Drama" oder wenn man will, das „Drama mit Musik" entgegen. Besonders wichtig ist dabei, daß für das letztere ein natürliches Heranwachsen der Form, ihre Volkstümlichkeit im höchsten Sinne geschichtlich erweisbar ist, während das „Drama in Musik" als ein fertiges Kunstwerk vor uns tritt.

Ich folgere aus dem letzteren Umstand durchaus nicht die Minderwertigkeit des dramma per musica. Aber das eine steht fest: Wenn Wagner die gesamte übrige Oper als eine Schöpfung künstlerischer Willkür hinstellt, so ist das nicht berechtigt. Wohl aber trifft es für jenes Musikdrama zu, auf das seine eigene Schöpfung geschichtlich zurückführt.

Und ist nicht die Musik im Drama das Näherliegende, von der Natur, deren Abbild jede Kunst ist, Gegebene? Es gibt in jedem

Menschendasein, in allem Geschehen Stimmungen, deren naturgemäßer Ausdruck nicht die Rede, sondern das Lied, ja die wortlose Musik ist. So versteht man dann Schopenhauers Worte: „Die Musik ist gleichsam die Seele des Dramas. Für sie sind bloß die Leidenschaften, die Willensbewegungen vorhanden, und sie sieht wie Gott nur die Herzen.“ Von Brahms — man wird sich wundern, diesem Namen in Verbindung mit dem Begriff Oper zu begegnen, aber wie Widmanns „Erinnerungen“ an ihn darlegen, hat sich der Antipode Wagners lange mit dem Plan einer solchen getragen — auch von Brahms ist hier ein charakteristischer Zug zu berichten, dessen Mitteilung mir um so angebrachter erscheint, als damit ein „absoluter“ Musiker zu Wort kommt.

Wie Widmann (a. a. O. S. 37 f.) ausführt, schien ihm vor allem „das Durchkomponieren der ganzen dramatischen Unterlage unnötig, ja schädlich und unkünstlerisch. Nur die Höhenpunkte und diejenigen Stellen der Handlung, bei denen die Musik ihrem Wesen nach wirklich etwas zu sagen finde, sollten in Töne gesetzt werden. So gewinne einerseits der Librettist mehr Raum und Freiheit zur dramatischen Entwicklung des Gegenstandes, andrerseits sei auch der Komponist unbehinderter, ganz nur den Intentionen seiner Kunst zu leben, die doch am schönsten erfüllt würden, wenn er in einer bestimmten Situation musikalisch schwelgen und z. B. in irgend einem jubelnden Ensemble ganz allein zu Worte kommen könne. Dagegen sei es eine für die Musik barbarische Zumutung, einen eigentlichen dramatischen Dialog durch mehrere Akte hin mit musikalischen Akzenten begleiten zu sollen.“

Für solche ihrem Wesen nach musikalische Stellen muß selbst das naturalistische Drama als bloße Wirklichkeitsschilderung Platz haben. Um wie viel mehr das gehobene Kunstwerk der Poesie! Wie oft haben die größten Dramatiker von Shakespeare an die Musik zu Hilfe aufgerufen! Bekannt ist Goethes Wort, daß sein „Faust“ als Drama beginne und als Oper endige. Er wollte damit sagen, daß sein Werk in Höhen endige, wo ihm die Sprache als Ausdrucksmittel nicht mehr auszureichen scheine.

Dagegen wird kein Mensch zugeben, daß Gretchens Liebe, Glück und Verzweiflung reicheren Ausdruck finden könnte als in Goethes Dichtung, wenn die Musik hinzuträte. Und doch müßte das der Fall sein, wenn Wagners Theorie von Poesie und Musik als Mann und Weib zuträfe. Nein, jede dieser beiden Welten ist für sich ausreichend, und nur dort, wo sie sich berühren, bedeutet ihm Vereinigung an

sich eine Steigerung. Deshalb wirken Zöllners musikalische Verarbeitungen des „Faust" und der „versunkenen Glocke", ganz unabhängig von ihrem musikalischen Wert, als Karikaturen. Dagegen hat es der Dichter Wagner verstanden, so zu dichten, daß seine Dramen nach Musik förmlich schreien, ohne die sie trotz aller poetischen Schönheit als Stückwerk wirken. Übrigens sagt Richard Wagner selber in den für die Aufklärung seines Wesens unschätzbaren Briefen an Mathilde Wesendonk, daß ein Gedicht, das ganz für die Musik bestimmt ist, „seiner eigentlichen Bedeutung nach fast ganz unverständlich bleiben muß, — ehe es eben nicht durch die Musik vollendet ist." So hat Wagner für sich recht, aber doch eben nur für sich. —

Der geschilderte Dualismus der Entstehung bietet die Erklärung für den Dualismus der Entwicklung, wie er durch die ganze Geschichte der Verbindung von Musik und Drama geht. Wichtig ist dabei, daß die Form „Musik und Drama" immer als die natürliche, volkstümliche und eigentlich befruchtende erscheint, wogegen die Form „Drama in Musik" immer wieder der Reformen durch einzelne große Künstler bedarf. Es braucht nicht erst betont zu werden, daß die beiden Linien durchaus nicht als Parallelen neben einander hergehen, daß sie sich vielmehr oft kreuzen und mannigfach verbinden. Aber man kann doch von einer volkstümlichen Richtung als Gegensatz zu einer mehr künstlichen und ja auch künstlerischen sprechen. Die letztere bietet ständig das Bild des Kampfes zwischen Dichtung und Musik. Diese gewinnt immer wieder so sehr die Überhand, daß der Reformator kommt, um der Dichtung zu ihrem Rechte zu verhelfen. Dabei kommt dann die Musik zu kurz. Allerdings meistens nur in der Theorie, denn diese Reformatoren sind ja doch vor allem Musiker gewesen.

Wir wollen diese Entwicklung schon hier, wenigstens in ihren zwei, drei Hauptlinien skizzieren. Jene Art der opera seria, bei der die dramatische Form nur Vorwand ist, haben wir bereits ausgeschaltet. Sie ist in sich unwahr und heuchlerisch und damit unkünstlerisch. Aber auch bei einer ganz ehrlich gedachten Verbindung zwischen Musik und Drama bekommt die erstere nach kurzer Zeit das Übergewicht, sobald das ganze Drama in Musik gesetzt wird. Das trifft ein, weil der Komponist bei diesem Bunde natürlicherweise die stärkere schöpferische Persönlichkeit ist. Es ist doch ganz selbstverständlich, daß eine starke Dichternatur, der sich ein dramatischer Stoff bietet, nicht einen Operntext daraus gestaltet, sondern ein Drama, — wenn er eben nicht eine so wundersam zusammengesetzte Natur ist, wie Wagner, aber auch

nur Wagner. Gerade weil jede Kunst Abbild der Gesamtwelt sein kann, wird das auch in der Regel gelingen. Und würde dabei die Musik als Stimmungsmittel noch so sehr hinzugezogen, so entsteht dadurch noch lange nichts Musikdramatisches. Vielmehr verwertet der Dichter die Musik genau so als Ausdrucksmittel, wie etwa das Brausen des Windes oder sonstige Stimmungsgeräusche. Wenn Egmonts Klärchen Lieder singt, so fällt sie damit keine Minute aus dem Rahmen des Dramas.

Für alle Musikdramatik ist das natürliche Verhältnis vielmehr so, daß der Dichter — und sei er mit dem Komponisten eine Person — für den Komponisten schreibt und dieser sich dann gehen läßt. Ich weiß, daß Wagner auch hier bis zu einem gewissen Grade eine Ausnahme macht. Aber nur bis zu einem gewissen Grade. Er hätte sicher die Volksszenen in den „Meistersingern" nicht in Versen geschrieben, wenn er nicht von vornherein an die Komposition gedacht hätte. Und man versuche einmal „Tristan und Isolde" laut zu lesen; man wird keine zwanzig Verse finden, bei denen man nicht das Verlangen nach Musik hat. Darin beruht ja eben die Stärke dieser Dichtungen für die Musikdramatik, daß sie aus dem Geiste der Musik heraus gedichtet sind. Besonders lehrreich ist da eine Untersuchung der Sprache in Wagners Dichtungen. Die häufigen Inversionen z. B., die gelesen etwas gezwungen wirken, sind von der musikalischen Logik eingegeben. Sie ermöglichen dem Komponisten die wahre, sinnentsprechende musikalische Deklamation. Man nehme z. B. Siegmunds Zwiegespräch mit Brünnhilde („Walküre" 2. Aufz.), lese erst Siegmunds Fragen und vergleiche, wie diese dem Sprechstil völlig zuwider laufenden Konstruktionen in der Musik Natur werden. So sind Wagners Dichtungen nur halbe Wesen, die erst durch die Verbindung mit einem zweiten zum rechten Leben kommen; die eigentliche lebenspendende Kraft aber ist auch bei ihm zumeist die Musik. Jedenfalls wird jeder Unvoreingenommene zugeben, daß wenn eine Teilung unabwendbar wäre, er einen höheren Kunstgenuß von der Musik dieser Tondramen allein hätte, als von ihrem Texte.

Im allgemeinen waltet dieses Verhältnis von Operntext und Musik noch vielmehr zu Gunsten der letzteren. Und so wiederholt sich immer dasselbe Spiel. Vom stile recitativo oder rappresentativo der Begründer geht es schnell zur neapolitanischen Oper, in deren Gestalt die italienische Musik die Welt erobert. In Frankreich versuchten Lully und Rameau den Kampf zu Gunsten des Textes. Es half nichts.

Schon Gluck mußte wieder die Grundsätze des dramma per musica aufdecken; seine Theorie wirkte, als habe es nie etwas Ähnliches gegeben. Grétry war noch viel radikaler, indem er eigentlich alle Melodie verdammte. Weder seine fröhlichen noch Glucks ernste Werke vermochten den gewohnten Gang aufzuhalten. Nur daß die ernste Oper wieder in eine unkünstlerische Bahn geriet, wo das Dramatische bald nur noch Vorwand für Ausstattung war, oder die Musik zu echt dramatischen Stoffen nur als blendendes Effektmittel hinzutrat: die historische Oper mündet in der „großen" Oper Meyerbeers. Es folgt Wagner mit der endgiltigen Lösung der Aufgabe. Aber kommt nicht auch hier wieder das Überwuchern der Musik? Man kann doch nicht leugnen, daß dem ungeheuren Orchesterapparat gegenüber der Text zu kurz kommt. Denn man muß bedenken, daß der Träger des Textes doch auch noch singt, also vor allem musikalisch wirkt. Was nützt aber der bedeutsamste Text, wenn ich ihn nicht verstehen kann?

Gegenüber der Zwiespaltigkeit, aus der diese Richtung nicht hinauskommt, führt die andere Form des „Dramas mit Musik" eine viel ruhigere Entwicklung, die es nicht nur selber zu herrlichen Blüten und Früchten bringt, sondern auch jener andern immer wieder gesunde Kräfte zuführt.

In Italien entwickelt sich aus den ersten Anfängen der „Musik im Drama" die opera buffa. Sie vertritt immer im Gegensatz zur opera seria den gesunden Sinn und das natürlichere Empfinden. Sie ist dabei dramatisch weitaus wertvoller und erreicht in musikdramatischer Charakteristik viel mehr als die ernste Oper. (Paësiello, Rossini im „Barbier", Donizetti im „Don Pasquale".) Selbst Verdi, der mit der Mehrzahl seiner Werke als Vertreter zunächst der nationalpatriotischen, dann der psychologischen Charakteroper eine hervorragende Sonderstellung in der Gesamtentwicklung einnimmt, mündet mit „Falstaff" in eine gehobene „opera buffa".

Das Selbstbewußtsein des französischen Volkes schafft im Widerstreit gegen die opera seria und aus dem Bedürfnis, das eigene Leben auf die Bühne zu bringen — also echt dramatisch — die Spieloper, die nach Grétry und Isouard durch Boieldieu, Adam, Herold, Auber ihre schönsten Früchte hervorbringt. Auch im neufranzösischen Schaffen wird man nicht in Gounod oder St. Saëns, sondern eher in der graziös leichten Muse Messagers den esprit gaulois erblicken.

In Deutschland endlich bringt uns diese Richtung das Singspiel. Daran knüpft Mozart in „Entführung" und „Zauberflöte" an,

Beethoven gibt das hier denkbar höchste mit „Fidelio". Aber auch Webers „Freischütz" müssen wir vor allem in musikalischer Hinsicht hierherrechnen. Während dieses Werk heute noch so frisch ist, wie am ersten Tag, vermögen die „Musikdramen" „Oberon" und „Euryanthe" trotz ihres musikalischen Prachtgewandes sich nur schwer im Spielplan zu erhalten. Der Dramatiker Spohr ist so gut wie vergessen; von Marschner ist sehr bezeichnender Weise das am lebendigsten geblieben, was man vom musikdramatischen Standpunkte aus zuerst anfeinden könnte: die durchaus singspielartigen Volksszenen. Beide aber hat in der Bedeutung für den Spielplan weit überholt das harmlose Singspielblut Albert Lortzing. Und es ist keineswegs Zufall, daß er erst in der Höhezeit des Wagnerkultus zur stärksten Wirkung gelangt ist: gewiß eine ebenso lehrreiche wie charakteristische Äußerung des Volksbedürfnisses.

Und frage ich mich nach den fruchtbarsten Keimen im reich angepflanzten Garten der Bühnenmusik seit Wagner, so finde ich sie auch in Deutschland im Abgehen von der Musikdramatik Wagners. Jene „Konversationsoper" — man hat den Ausdruck, den ich zuerst als Notbehelf prägte, jetzt allgemein angenommen — wie sie von Umlauft, Lohse, d'Albert, Siegfried Wagner und zuletzt von Leo Blech angebaut wird, scheint mir am ehesten eine Entwicklung zu versprechen. —

Ich hebe nochmals nachdrücklich hervor, daß sich diese Ausführungen nicht gegen Wagners Musikdrama richten. Ich halte dieses für die bedeutendste künstlerische Tat seit Beethoven. Ich gehe auch da mit, wenn es heißt, Wagners Schöpfungen böten jene Verbindung von Musik und Wortdrama, in der die Musik dem Wesen der deutschen Sprache am meisten gerecht wird. Denn für unsere Sprache ist die Betonung innerhalb des einzelnen Wortes charakteristisch, und Wagners „Sprachgesang" ist letzterdings nur eine ins Musikalische gesteigerte Ausführung dieser Betonung, also im Prinzip durchaus aus der Sprache herausgewachsen. Es ergibt sich daraus, daß gerade für uns Deutsche die Sprache das Durchkomponieren eines Textes begünstigt. Hingegen erfordert das Französische mit seiner gleichschwebenden Betonung geradezu die Konversation, in der es allein seine sprachlichen Vorzüge wirklich entfalten kann; die Spieloper kommt diesem Bedürfnis entgegen. Beim Italienischen endlich liegt die Betonung weniger im einzelnen Wort, als im ganzen Satz. Das unnachahmliche parlando des Rezitativs der opera buffa ist der italienische „Sprachgesang". So hat also jedes Volk sein Bestes

dort gegeben, wo es in der Verbindung von Musik und Sprache dem Wesen der letzteren möglichst treu blieb und es dann durch die Musik noch steigerte.

Auch in geistiger Hinsicht kommt so die nationale Verschiedenheit gut zum Ausdruck. Der schwerblütigen lyrischen Natur der Deutschen, denen selbst der Humor ein Lächeln unter Tränen ist, entspricht die ernste Oper mit lyrischer Grundstimmung. „Frauentreue" ist der Inhalt von Mozarts „Entführung" und Beethovens „Fidelio". Sage und Märchen mit ihrem reicheren lyrischen Gehalt entsprechen uns viel mehr, als die Historie. So entwickelt sich Wagner schnell aus der Historie (Rienzi) über die Nationalsage (Lohengrin) zur Mythe (Nibelungen). Daß wir sogar Weltanschauungsfragen im Musikdrama entwickeln, ist charakteristisch. — Ebenso echt ist es, wenn unsere heitere Oper den Stil einer gewissen Enge und Hausbackenheit in sich trägt. Wir tragen nun einmal alle ein Stück jenes Philistertums in uns, das durchaus nicht Beschränktheit, sondern bloß Beschränkung zu sein braucht und in der letzteren zur Meisterschaft in der Behaglichkeit gelangen kann.

Ganz anders der Italiener, bei dem jede Handbewegung noch etwas mehr sagt, als der lose Mund bereits erzählt. Es ist so bezeichnend, daß die Italiener, wie Basile beweist, selbst im Märchen komische Volkstypen zu gestalten vermögen. Die ganze Geschichte der italienischen dramatischen Unterhaltung von den Atellanen der altrömischen Bauern her bis zu Gozzis romantischen Komödien zeigt einen Zug zur opera buffa mit ihren ziemlich feststehenden Charaktertypen, die gewissermaßen nur Gefäßformen sind, aus denen der Humor und die Lustigkeit des Volkes ausströmen.

Dem Franzosen endlich eignet eine gewisse Theatralik. Das ist durchaus kein Vorwurf, wenigstens nicht für den Franzosen, bei dem sie sogar das Zeichen einer uns fehlenden Art von Kultur ist. Der Franzose spielt bewußt Komödie. Die dramatische Kunst steht für ihn immer neben dem Leben, sie will nicht dieses selbst sein. Die „Spieloper" mit ihrem oft hanebüchenen Unsinn begünstigt dieses bewußte Spielen, erheischt sogar, daß der Sänger eigentlich sich immer als verkleideter Salonmensch fühlt. Andererseits begünstigt diese Theatralik Prunkhaftigkeit und Festlichkeit. Beides zeigt die „große" Oper von Cherubini, Spontini über Auber zu Meyerbeer, Gounod und Saint-Saëns.

Wir erkennen aus diesen letzten Darlegungen, daß schon die

nationalen Vorbedingungen eine verschiedene Entwicklung hervorrufen, daß die Entwicklung naturgemäß nach verschiedenen Gipfeln führen muß. Das ist es, diese Einseitigkeit, dieses Festlegen auf einen Punkt, was ich an Wagners Ästhetik und zumal an der der Wagnerianer bekämpfe. „Das Allkunstwerk“ und gar „das Kunstwerk der Zukunft“, das sind Begriffe, auf die wir uns nicht festlegen lassen, denn wir glauben an eine Entwicklung.

Die Aufgabe der nächsten Kapitel ist es, die ersten Anfänge derselben zu zeigen; wir werden im Keime bereits denselben Bestrebungen, denselben Zweifeln und den gleichen Irrtümern begegnen, die auch unser heutiges Schaffen kennzeichnen.

Zweites Kapitel.

Die Oper in Italien.

Das Wesen des Dramas, das einzelne Personen mit durchaus subjektiven Empfindungen gegeneinander stellt, bedingt den Einzelgesang. Erst dieser ermöglicht einen wirklich treuen Anschluß der Musik an die Dichtung, nur er gestattet den Ausdruck individueller Gefühle und Leidenschaften. Die kontrapunktische Schreibweise, wie sie bisher allein entwickelt worden war, verlangt den Chorgesang, in dessen Wesen ja gerade die Vermeidung alles Individuellen und Persönlichen liegt; denn er entsteht aus dem Zusammenwirken verschiedenster Kräfte, und es ist Bedingung für sein Gelingen, daß der einzelne in der Gesamtheit untergeht.

Da die Musik diesen Gesang des einzelnen noch nicht kunstmäßig auszubilden verstanden hatte, blieben auch die früheren dramatischen Anregungen für sie fruchtlos. Das kann uns bei den kirchlichen Schauspielen und Mysterien weniger wundern, weil hier die verwendete Musik naturgemäß kirchlichen Charakter trug, sofern sie nicht überhaupt dem kirchlichen Gesang geradezu entnommen war. Aber es bleibt doch immerhin auffällig, daß eine bei den Zeitgenossen so berühmte Erscheinung wie Adam de la Hâle ohne alle Nachwirkung blieb, wo die Keckheit, mit der er die Stoffe für seine Liederspiele dem bäuerlichen Leben und seinen eigenen Schicksalen entnommen hatte,

mit so großem Beifall belohnt worden war. Aber seine Anregungen beschränkten sich auf die Dichtung, für die Musik blieben sie unfruchtbar, wie ein Blick auf die vielfachen Verbindungen der Musik mit dem Drama zeigt, wie sie bereits für die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts in weltlichen Maskenspielen, mythischen oder allegorischen Szenen für Italien bezeichnend sind. Waren diese Spiele zumal zur Verherrlichung fürstlicher Feste beliebt, so erscheint doch schon 1480 in Rom das allerdings geistliche Singspiel „Von der Bekehrung Pauli" in der noch heute für die italienische Oper charakteristischen Verbindung mit dem Karneval. Indes gehören überhaupt alle diese Erscheinungen mehr in die Geschichte des Balletts und allenfalls in die der Literatur, nicht aber in die der dramatischen Musik; denn diese ganze Musik bewegte sich eigentlich außerhalb des Dramas, nicht in diesem selbst. Sie bestand im wesentlichen aus Madrigalen, die zwischen den einzelnen Akten oder als eine Art von Ruhepausen in das Spiel selbst eingeschoben waren. Erst ein Jahrhundert später finden sich Beispiele von mithandelnden Chören, so in dem Schäferspiel „Pastor fido" von Guarini, das 1585 zu Ferrara aufgeführt wurde.

Bedeutender als diese Mitwirkung des Chores wurden, zumal für die Entwicklung der komischen Oper, die Intermedii oder Intermezzi, meist derbe Szenen aus dem Volksleben, die als Zwischenspiele zwischen die Akte des ernsten Dramas eingeschoben wurden. So sicher hierbei die Musik nur von ganz untergeordneter Bedeutung war, so war doch hier mit der Natürlichkeit des Stoffes, der Lebendigkeit des Dialogs und der um Verständlichkeit des Witzes willen notwendigen Deutlichkeit der Textbehandlung ein fruchtbares Gegengewicht gegen die einseitig musikalisch virtuosenhafte Entwicklung gegeben, die die ernste Oper in Italien sehr bald einschlug. Nur freilich darf uns diese Wertschätzung des dramatischen Zuschnitts dieser Zwischenspiele nicht dazu verleiten, die in ihnen zur Verwendung gekommene Musik nun auch schon für dramatisch zu halten; denn die Art, wie man hier die Musik für Monologe oder Dialoge gewann, war durchaus unfruchtbar. Sie bestand darin, daß man aus mehrstimmigen Madrigalen eine Stimme singen ließ und die andere mit Instrumenten begleitete; wenn aber auch die Musik neu komponiert wurde, so geschah es doch im polyphonen Geiste und ganz in der Schreibweise der Kontrapunktik. Ja, man war so sehr in der polyphonen Musik befangen, daß man auch gar keinen Anstand nahm, die Monologe oder Dialoge von Chören absingen zu lassen. So haben wir von dem doch allen

Neuerungen sehr zugänglichen Orlando di Lasso ein komisches Chorduett zwischen Pantalon und seinem Diener. Ja selbst dort, wo der einzelne der Masse gegenüber gestellt wird, wie z. B. in der sehr komischen Judenszene des dritten Aktes des „Anfiparnasso“ von Vecchi, wird sowohl die Rede des polternden Francatrippa wie das Geschrei der ihm des Sabbaths wegen kein Geld borgen wollenden Judenmenge mehrstimmig behandelt. Auch die hochentwickelte Gesangskunst konnte hier keine Änderung herbeiführen, obwohl sie vielfach bereits dem Virtuosentum verfiel und gefeierte Sängerinnen, wie die bekannte Vittoria Archilei, die von ihnen gesungenen Oberstimmen von Madrigalen üppig durch all das Kunstwerk des späteren Koloraturgesangs verzierten.

Die uns so merkwürdig erscheinende Tatsache, daß die Musik nicht den einfachsten Weg zum dramatischen Ausdruck fand, nämlich den, daß sie einfach eine Melodie mit Begleitung mehrerer Instrumente erfand, hat ihren tiefsten Grund darin, daß die Zeit für ein natürliches Entstehen dramatischer Musik noch nicht gekommen war. Denn jetzt eben fing die Musik zum dritten Male eine neue Entwicklung an und zwar diejenige, die ihr die Möglichkeit seelischer Ausdrucksfähigkeit auch wirklich brachte. Da ist es klar, daß diese noch in ihren Anfängen steckende Kunst der denkbar schwierigsten Aufgabe, die verschiedenen Empfindungen der verschiedensten Charaktere darzustellen, nicht gleich gewachsen war. Ob die Musik nicht auch im Laufe der Zeit ganz von selbst zu dieser Fähigkeit gelangt wäre, was man im Hinblick auf die Entwicklung der Instrumentalmusik und des Liedes wohl bejahen könnte, ist eine sehr müßige Frage. Die Tatsachen haben es nun einmal nicht zu dieser langsamen, natürlichen Entwicklung kommen lassen, sondern eine fast plötzliche Entstehung des neuen Musikstils herbeigeführt. Aber es wäre sehr kurzsichtig, diese Plötzlichkeit als eine Art Willkür oder Künstlerlaune aufzufassen. Nein, auch in der Geschichte der Künste waltet die Notwendigkeit der Entwicklung als höchstes Gesetz. Mag uns manche Erscheinung noch so unvermittelt vorkommen, in Wirklichkeit gestattet doch die Kunstentwicklung keine Sprünge. Wer freilich die Künste oder gar die Einzelkunst der Musik als etwas für sich Bestehendes ansieht, der mag sich die Gründe mancher Tatsache nicht erklären können. Aber alle Künste sind nur Teilerscheinungen der Kultur, sind nur verschiedene Äußerungen der einen menschlichen Entwicklung, die von den denkbar verschiedensten Kräften bestimmt wird. In unserem Falle

war es der durch die gesamte Renaissancebewegung hervorgerufene Individualismus, der sich nun auch in der Musik betätigen wollte. Und der Menschengeist hat noch immer für das ihm zum inneren Erlebnis Gewordene das Mittel der äußeren Aussprache zu schaffen, vermocht, das bekundet das Buch der Erfindungen auf jeder Seite.

Der neue Musikstil aber ist eine Erfindung, keine Entdeckung. Man ging auf eine Entdeckung aus, auf die der alten Musik nämlich, weil die Gelehrsamkeit erforscht zu haben glaubte, daß die antike Welt die Musik besessen hatte, die man jetzt brauchte. Aber man entdeckte nicht dieses alte Land, sondern fand ein neues, so wie Kolumbus nur einen anderen Weg zu einem bereits bekannten Land gesucht hatte, aber eine neue Welt fand.

Das Verdienst der Erfindung dieses neuen Musikstils gehört Italien, und zwar hier jener Stadt, in der einerseits die italienische Festesfreude ihren glänzendsten Ausdruck fand, andererseits der Hellenismus am eifrigsten betrieben wurde:

Florenz.

„Ich habe,“ so berichtet der berühmte Sänger Giulio Caccini in der Vorrede zu seinem 1602 in Florenz erschienenen, aber schon etliche Jahre vorher entstandenen „nuove musiche“, „in der sehr kunstsinnigen camerata (Akademie) des erlauchten Herrn Bardi, Grafen von Vernio verkehrt, als sie in höchster Blüte stand und ihr nicht allein ein großer Teil des Adels, sondern auch die ersten Musiker, die bedeutendsten Männer, Poeten und Philosophen der Stadt angehörten. Ich kann sagen, daß ich bei ihren Gesprächen mehr gelernt habe, als in dreißigjähriger Übung der kontrapunktischen Schreibweise (in der er sich vorher mit Glück betätigt hatte). Diese gebildeten Edelleute und trefflichen Männer haben mich stets darin bestärkt und es mir mit Gründen belegt, daß die Musik keine Wertschätzung verdient, wenn sie die Worte unvollkommen verstehen läßt oder wenn sie, dem Sinn und Versmaß entgegen, Silben verlängert oder verkürzt, lediglich dem Kontrapunkt zuliebe. Das ist ein Zerreißen der Dichtung. Man riet mir, ich solle mich jener von Plato und anderen klassischen Schriftstellern gerühmten Kunst zuwenden. Diese Philosophen aber bezeugen, daß die Musik zunächst Sprache und Rhythmus sei und erst dann Ton, nicht umgekehrt. Mir kam daher der Gedanke, eine Art von Musik zu setzen, in der man gleichsam harmonisch zu sprechen vermag, infolge der Einführung

einer edlen Zurücksetzung des eigentlichen Gesanges gegenüber dem Worte." Ähnlich spricht sich Caccini in der Vorrede zu seiner 1600 erschienenen „Euridice" aus, worin er die Erfindung des neuen Stils für sich in Anspruch nimmt, weil er seit 15 Jahren in der Komposition nichts anderes angestrebt habe, als die „Wiedergabe des Gehalts der Worte". Auch hier gedenkt er der Anregung, die er in Gelehrtenkreisen empfangen.

Das Gleiche ist der Fall bei Jacopo Peri, der bereits 1594 das Schäferspiel „Daphne" des Ottavio Rinuccini in Musik gesetzt hatte, „um eine einfache Probe dessen zu geben, was der Gesang unserer Zeit vermag. Abgesehen davon, daß es sich um dramatische Poesie handelte, in der füglich durch den Gesang die Sprache nachgeahmt werden muß — denn zweifellos spricht man nicht singend —, glaube ich, daß die alten Griechen und Römer, die nach weit verbreiteter Meinung ganze Tragödien auf der Bühne sangen, eine Ausdrucksweise gebrauchten, die derjenigen des gewöhnlichen Sprechens überlegen war, aber doch so stark von der Melodie des Gesanges abwich, daß sie die Gestalt eines Mitteldings zwischen Sprechen und Singen annahm." Diesem florentinischen Gelehrtenkreise gehörte auch schon der erste an, der Melodien für ein Singspiel erfand, Vincenzo Galilei, des großen Astronomen Vater, der die Klage des Grafen Ugolino aus Dantes „Hölle" und auch einige der Lamentationen des Jeremias in Musik gesetzt hat.

Der Graf Giovanni Bardi war der Hauptanreger. In seinem Hause versammelten sich die Gelehrten, die unter dem Einfluß der vom älteren Cosmo von Medici gegründeten Akademie zu Anhängern Platos geworden waren. Dennoch mochte man anfangs nicht gleich an die Wiederbelebung des klassischen Dramas denken, sondern nur an die Erfindung einer Schreibweise, die zur Wiedergabe des Textes geeignet war. Nachdem aber erst das Drama in der italienischen Literatur eine eifrige Pflege gefunden hatte, mußte man bei dieser Bewunderung des Griechentums bald in der Wiederbelebung des antiken Dramas das Ziel suchen. Nun war aber keine Zeit für die Wiederbelebung der Antike ungünstiger als diese. Denn diese Zeit des üppigen Barockstils in der bildenden Kunst, des unnatürlichsten und überladensten Schwulstes in der Literatur hatte das wahre Verständnis für die „edle Einfalt und stille Größe" (Winckelmann) der Antike verloren. Außerdem war man immer mehr einer äußeren Prachtentfaltung und Schaustellung von Kostümen und sonstigem szenischem

Prunk verfallen. Das Wichtigste aber war, daß im Gegensatz zur griechischen Tragödie, die eine Schöpfung des griechischen Volksgeistes war und sich ganz natürlich innerhalb der griechischen Kultur entwickelt hatte, es sich hier durchaus um ein künstliches Erzeugnis der Gelehrsamkeit und des aristokratischen Festbedürfnisses handelte. Es ist sehr bezeichnend, daß die erste öffentliche Aufführung einer Oper — es war Peris „Euridice“ — im Jahre 1600, einer Huldigung zur Vermählung Marias von Medici mit dem König Heinrich von Frankreich diente. Durch lange Zeit hindurch mußte die Oper zu diesen Hofdiensten herhalten, und oft genug dienten die Helden- und Göttergeschichten nur zu einer dürftigen Einkleidung für die gewöhnlichste Schmeichelei. Wir brauchen uns nicht zu wundern, daß diese Gattung des Musikdramas — denn als dramma per musica oder in musica wurde die neue Gattung zunächst bezeichnet — niemals volkstümlich werden konnte. Der Wert für die Kunst lag jedenfalls nicht in dieser Gattung an sich, sondern einerseits in der Erfindung des ihr dienenden Musikstils, des stile recitativo oder rappresentativo, andererseits in der Entwicklungsmöglichkeit der Gattung unter günstigeren Verhältnissen.

Auf einzelne Werke näher einzugehen hat keinen Zweck. Ihr musikalischer Wert ist durchweg sehr klein, und es sind Einzelheiten, in denen man das erwachende Gefühl für eine individuellere Charakteristik finden kann. Aber schon hier zeigt es sich, daß sich die echte Musikernatur nicht lange von so unfruchtbaren Theorien würde knechten lassen. Schon Caccini, der ja selber Sänger war, mochte einzelner Schmuckmittel nicht entbehren, durch die er die trockene Deklamation des Textes melodisch belebte. Im übrigen rühmte Paolo Bardi, des wiederholt genannten Grafen Sohn, daß Peri mehr Gelehrsamkeit und natürliche Deklamation gehabt habe, Caccini dagegen die Leichtigkeit der Erfindung. Das bestätigt der italienische Musikhistoriker Gandolfi in einer Studie über den zuletzt genannten Musiker: „Seine Madrigale für eine Singstimme zeigen, wenn sie auch noch der thematischen Führung ermangeln, die Entstehung und die Anfänge der Arie in Bezug auf einfache und spontane Melodiegebung, die mit gutem Geschmack verziert erscheint. Diese Madrigale können als Vorbilder der im 17. und folgenden Jahrhundert entstandenen Kompositionen betrachtet werden. Peris Musik ist durch tiefere Affekte ausgezeichnet, Caccini dagegen wies dem Gesang die neuen Wege, indem er den bel canto vorbereitete. Der ariose Stil ist von ihm angewandt

und die „nuove musiche“ müssen wir als erste Anweisung zum ausdrucksvollen Sologesang, als erste zielbewußte Gesangsmethode ansehen.“ In Peri, der in dieser Hinsicht in Emilio del Cavalieri einen Vorläufer hatte, überwog demnach der Dramatiker; in Caccini, der in dem Kirchenmusiker Viadana einen gleichstrebenden Zeitgenossen hatte, der Musiker. Der Schwerpunkt der Tätigkeit der erstgenannten liegt im Schaffen der neuen Gattung, während die letzteren sich vor allem um den neuen Musikstil verdient machten.

Im übrigen zeigen sich die Einflüsse der musikalischen Vergangenheit bei der florentinischen Oper auch darin, daß ihr musikalischer Schwerpunkt in den Chören liegt. Hier vermochte eben der Musiker voll zu Worte zu kommen. Dabei ist es von besonderem Interesse, wie der alte Stil zurücktritt. Es ist ein recht wunderliches Mißverständnis von Kiesewetter, wenn er den Komponisten den Vorwurf macht, sie seien keine Meister der kontrapunktischen Schreibweise gewesen, denn das wollten sie ja gerade nicht sein. Sie suchten naturgemäß auch in den Chören, bei denen sie nicht an die Kirchenchöre, sondern an den Chor des antiken Dramas dachten, nach einem neuen Stil, der sich aber hier, wo das alte Vorbild mit doppelter Macht wirkte, natürlich noch schwerer finden ließ, als im Einzelgesang. Da ist es beachtenswert, wie neben dem Sinn für Melodie das der Neuzeit eigene Gefühl für den Akkord Platz greift. Die Kontrapunktik hatte den Akkord als gleichzeitiges Erklingen mehrerer Töne nicht gekannt. Für sie war der Akkord nicht mehr, als ein zufälliges Zusammentreffen der ihren Weg für sich gehenden Einzelstimmen, jetzt aber wurde der Akkord an sich beachtet, und man begann, seine Wirkungen zu studieren. Man hat diesen Wandel sehr glücklich dahin ausgedrückt, daß die bis dahin horizontale Schreibweise einer vertikalen Platz machte.

Das Orchester war in diesen ersten Werken noch recht bescheiden. Im Mittelpunkt stand jetzt und noch auf lange hinaus das Klavier, daneben finden sich noch, z. B. bei Peri, die Baß- und Tenorlaute, die Lyra grande und einige Flöten. Die hohen Geigeninstrumente fehlten seltsamerweise hier noch gänzlich, bald aber erfuhr das Orchester durch sie eine ausgiebige Bereicherung.

Es wäre nun durchaus verkehrt, die Bedeutung der Florentiner Oper für die Entwicklung der Kunst nur nach dem Werte zu bestimmen, den die einzelnen Werke für uns haben. Das Entscheidende ist, daß hier, so roh die Leistungen an sich sind, mit der Vergangenheit ge-

brochen wurde. Das antike Drama hatte man gesucht, den neuen Musikstil hatte man gefunden. Denn mächtiger als alles bewußte Wollen wirken für die menschliche Entwicklung die seelischen Kräfte, die sich nicht genau abwägen lassen und von den Zeitgenossen oft kaum bemerkt werden. Die ganze neue Sehnsucht des Geltendmachens der Individualität schuf sich hier unter dem Deckmantel klassizistischer Gelehrsamkeit den neuen Stil der Monodie, der frei sich bewegenden Melodie. Diese löste sich jetzt als Selbständiges aus dem Ganzen der Mehrstimmigkeit, die keine Sonderregung zugelassen hatte, los und wurde zum leicht beweglichen Werkzeug für alle Gefühlsstimmungen des Einzelnen. Und das kam nicht bloß der dramatischen Musik zugute, sondern hier hat das einer natürlichen Entwicklung vorgreifende Experimentieren auch für die sich ruhiger entwickelnde Instrumentalmusik die freie Bewegung erobert. Schon die nächsten Werke, so die 1608 entstandene „Daphne" des Marco del Cagliano, zeigen wie der schöpferische Musiker gegenüber dem unfruchtbaren Theoretiker das Übergewicht gewann. Diese Entwicklung zu einer gesunden Betätigung der Musik im neuen Stile aber erfuhr ihre erste Vollendung nicht in Florenz, sondern in

Venedig

wo der Boden für die neue individualistische Kunst nicht durch gelehrte Spekulation, sondern durch das Schaffen der letzten großen Künstler der Kontrapunktik wohl vorbereitet war.

Oder lag nicht in dem Gegeneinander der Chöre in der Markuskirche, in der abwechselnden Art ihrer Zusammenwirkung, von der wir bei Willaert und seinen Nachfolgern gesprochen haben, ein starker dramatischer Zug? Mußte nicht andererseits die ausgesprochene Freude an der sinnlichen Schönheit der Musik hier auf alle Fälle vor jener Nüchternheit bewahren, die die Florentiner, die auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst gegenüber den mit unbekümmerter Freude schaffenden Venezianern die kritischen Grübler und scharfgeistigen Theoretiker sind, zum Programm erhoben hatten? Bedeutsam war auch, daß Venedig einen schroff republikanischen Charakter wenigstens insofern bewährte, als die Geschlechter keinen einzelnen zur Herrschaft gelangen ließen. Es fehlte hier die fürstliche Hofhaltung, in deren Bereich sich die Oper allzu schnell begeben hatte. So erklärt es sich, daß es zwar verhältnismäßig sehr lange, nämlich

fast vier Jahrzehnte dauerte, bis die Oper von Florenz nach Venedig kam, daß sie aber dann hier gleich eine andere Stellung in sozialer Hinsicht gewann. In Venedig tat die Oper den Schritt aus den Salons der vornehmen Gelehrten und den Schlössern der Fürsten in die breite Öffentlichkeit. Denn als endlich 1637 auf allgemeines Verlangen des Volkes die Oper in Venedig eingeführt wurde, wurde dafür ein besonderes Operntheater (di San Cassiano), das erste seiner Art, errichtet: die Oper wurde also gleich zur öffentlichen Kunst im breitesten Sinne des Wortes, und damit waren, so einflußlos in staatlicher Hinsicht auch die Stellung des niedern Volkes sein mochte, doch die Wege geöffnet für das Eindringen des volkstümlichen Geschmacks und damit auch der volkstümlichen Musik. Wir werden bald hören, welchen Einfluß das auf die Sonderart der venezianischen Oper übte.

Noch ein anderer für die Entwicklung der Gattung außerordentlich bedeutsamer Umstand machte sich hier geltend. Wenn das Volk für sein Geld an einem Theaterabend teilnehmen sollte, so verlangte es nicht nur eine Befriedigung seiner durch die großen Festzüge und die prunkvollen staatlichen Veranstaltungen hochgesteigerten Schaubegier, sondern beanspruchte auch eine längere Dauer der Unterhaltung. Das Musikdrama der Florentiner aber war in seinem stofflichen Vorwurfe so klein, nahm anderseits durch die knappe musikalische Diktion einen so raschen Verlauf, daß z. B. die Aufführung von Peris „Euridice" nicht viel mehr als eine halbe Stunde dauerte. Dem wurde nun zunächst durch Einschiebsel abgeholfen. Allerlei Intermezzi, Tänze und Schaustücke wurden eingefügt, wodurch naturgemäß ebenso wie die dramatische, auch die musikalische Einheitlichkeit zerstört wurde. So war mit der Oper von vornherein ein Fremdkörper verbunden, der für ihre künstlerische Einheitlichkeit immer gefährlich geblieben ist, der gleichzeitig immer wieder den Angelpunkt für jene abgab, die diese Gattung aus dem Bereich der ernsten Kunst in den einer mehr auf grob sinnliche Wirkungen bedachten Schaustellung hinabrissen. Wir wollen freilich andererseits nicht vergessen, daß, lange bevor es ein Musikdrama gab, man bereits in dramatischen Balletts eine beträchtliche Kunst erreicht hatte, und daß auch diese Verbindung von Mimik und Musik den Keim zum Musikdrama in sich trug; denn man brauchte ja nur dazu zu kommen, daß man die stumme mimische Darstellung nicht für ausreichend empfand, daß man also die Darsteller lieber sprechend oder singend

einführte, und man war dann schier ebenso weit, wie man jetzt durch die unvermittelte Nachahmung des antiken Vorbildes gekommen war. (Vergl. den Abschnitt über die französische Oper. S. 334.) Doch ist das Ballett nur in geringem Maße für die Oper fruchtbar geworden, wogegen es allen ernsten Musikern und vor allem den wirklich dramatisch fühlenden unter ihnen immer eine große Schwierigkeit bereitete, diese den maßgebenden „Liebhabern" unentbehrlich scheinende Kunstgattung in einen logischen inneren Zusammenhang mit dem dramatischen Gefüge der Oper zu bringen. Diese Verbindung mit dem Ballett ist ja keineswegs erst in Venedig zutage getreten, sie war vielmehr von dem Augenblick an gegeben, als die Oper höfische Veranstaltung wurde. Aber es offenbarte sich die Schwierigkeit dieses nicht in der Gattung an sich, sondern mehr in der Beschränktheit des dafür benutzbaren Stoffgebietes liegenden Problems erst in dem Augenblick in ihrer ganzen Bedeutung, als die Oper zur wirklichen Öffentlichkeitskunst wurde; und das geschah in Venedig.

Aber so wichtig die allgemeinen Stimmungen und Verhältnisse, so bedeutsam das ganze Milieu auch für die Entwicklung der Kunst sein mögen, entscheidend ist gerade hier die große Persönlichkeit. Es war das Verhängnis der florentinischen Oper gewesen, daß ihre Vertreter eigentlich nur geschickte Handwerker, keine schöpferischen Künstler gewesen waren. Dieser erstand der neuen Kunstgattung in Claudio Monteverdi. 1567 zu Cremona geboren, wurde er dort der Schüler des als Kirchenkomponist im Palestrinastil bedeutsamen Marc Antonio Ingegneri, strebte aber schon sehr früh nach Vielseitigkeit und kam 1590 als Sänger und Violonist an den Hof zu Mantua. Eine ausgeprägte Persönlichkeit, gelangte er hier bald zu hoher Gunst, wurde der Vertraute des Herzogs Vincenz und erreichte 1602 die Stellung des Kapellmeisters. In dieser verblieb er bis zum Tode seines Gönners 1612. Wie groß sein Ruhm schon damals war, geht aus den besonderen Ehrungen (Gehaltserhöhung, Vergütung der Umzugskosten) hervor, unter denen er 1613 als Kapellmeister an die Markuskirche in Venedig berufen wurde. In dieser Stellung verblieb er hochgeehrt und dauernd der Liebling der Stadt bis zu seinem am 29. November 1643 erfolgten Tode. Das letzte Jahrzehnt seines Lebens war er Priester gewesen; so gewaltig hatte die fürchterliche Pest, die um 1630 Venedig entvölkert hatte, auf ihn eingewirkt. Monteverdi war ein leidenschaftlicher Geist, der jede Aufgabe persönlich erfaßte, und sich nirgends von der Überlieferung binden ließ. Nun

waren ja alle Neuerungen, die die musikalische Technik seit Jahrzehnten errungen hatte, vom Bedürfnis der persönlichen Aussprache eingegeben worden; sie alle bedeuteten letzterdings nur eine Auflehnung des eigenen Willens des Komponisten, seines Verlangens, das ihm allein gehörige Empfinden möglichst eindringlich der Welt zu vermitteln gegenüber der in enge Regeln gebrachten Schreibweise des strengen kontrapunktischen Stils. Wir wundern uns deshalb auch gar nicht, daß wir allen diesen Neuerungen — der freien Einführung von Dissonanzen, dem früher unerhörten Gebrauch des Septimenakkords, der völlig überwundenen Diatonik der Kirchentonarten, an deren Stelle die farbige Chromatik der modernen Tonarten tritt — auch bereits in den kirchlichen Werken Monteverdis in solcher Ansammlung zu begegnen, daß der konservative Theoretiker Artusi in seiner 1600 erschienenen heftigen Streitschrift „wider die Unvollkommenheiten der modernen Musik" sich gerade unseren Meister aus der großen Zahl derer, bei denen diese Neuerungen vereinzelt vorkamen, zum Gegner herausgriff. Das mochte Artusi umso leichter fallen, als Monteverdi keineswegs immer auf vollendete Schönheit des Ausdrucks bedacht war; ihm stand die Wahrheit über allem; und da ihm die neuen Ausdrucksmittel noch nicht überall gefügig sind, so erhält seine Musik oft genug etwas Gewaltsames, Abstoßendes, ja geradezu Häßliches. Aber ihre innere Wahrheitskraft muß doch so stark gewesen sein, daß sie die große Mehrzahl der Zeitgenossen überzeugte, und darum hat Monteverdi für viele musikalische Errungenschaften als Bahnbrecher zu gelten, deren Erfindung ihm nicht zukommt, die er vielmehr bereits fertig übernahm. Eine derartige Natur konnte sich natürlich in der Kirchenmusik ohne Gewaltsamkeiten nicht ausleben; so hoch man deshalb auch seine dahingehörigen Werke vom rein musikalischen Standpunkt aus einschätzen mag, so haben sie doch eher stilverwirrend gewirkt; andererseits konnten ihm auch weder die kleinen Gebilde der Madrigale, deren er eine große Zahl geschrieben hat, noch die in französischem Chansonstil gehaltenen scherzi musicali genügen. Hier war zum erstenmal der Komponist, den seine ganze Natur zum Drama drängte. So war auch gleich sein erster Versuch, die Oper „Orpheo", die er 1607 auf Veranlassung des Mantuaner Herzogs schuf, von entscheidender Bedeutung. Mit diesem Werke hielt die Oper in Mantua ihren Einzug. Das ist wichtig, ebenso wie die Tatsache, daß diese Stadt während der vorangehenden Kunstperiode nicht so bedeutsam hervorgetreten war. Monteverdi

fühlte sich völlig frei von allen gelehrten Einflüssen, von aller humanistischen Bewunderung der Antike, die die Florentiner Musiker in Bande geschlagen hatte. Er dachte keinen Augenblick an die Wiederbelebung eines antiken Musikdramas; er sah in der Errungenschaft der Florentiner nur den geschmeidigen, leicht beweglichen stile recitativo, die instrumental begleitete Monodie. Er war der erste, der die großartige Entwicklungsfähigkeit dieses neuen Stils völlig erfaßte, der erkannte, daß hier das unbeschränkte Mittel der persönlichen Aussprache geboten war. Es ist sehr bezeichnend, daß er für seine Schreibweise, im Gegensatz zur florentinischen, das Wort vom „stile concitato“ fand; womit er von vornherein bekannte, daß es ihm nicht auf eine ruhige, der Dichtung unterworfene musikalische Deklamation ankomme, sondern auf das „leidenschaftliche“ Bekenntnis von Seelenstimmungen. Hierin beruht die ungemeine Bedeutung Monteverdis, hier liegt auch der innerste Grund für alle seine technischen Neuerungen. Die rezitativische Deklamation ist bei ihm niemals lang ausgedehnt, er hat das Gefühl für den lyrischen Gehalt des Wortes und unterbricht deshalb das Rezitativ immer durch kleine ariose Stellen. Aus demselben Empfinden heraus erkennt er die Berechtigung der ausgeprägteren Melodie für die rein lyrischen Stellen im Drama. Er bereichert des ferneren in außerordentlichem Maße die rhythmische Gestalt und scheut hier ebensowenig wie in den Anforderungen an die Sänger ganz bedeutende Schwierigkeiten. Das Entscheidende aber war, daß Monteverdi fühlte, welch ungeheures Charakterisierungsmittel dem Musiker durch orchestrale Begleitung in die Hand gegeben war. Er hat zunächst das Orchester wesentlich vergrößert. So verzeichnet die Partitur des „Orpheo“, also seines ersten Bühnenwerkes, zwei Flügel, zwei Contrabässe, zehn Armgeigen, zwei violini piccoli, drei Baßgamben, eine Doppelharfe, zwei Zithern, zwei kleine Orgeln, ein Regal (Orgelwerk), zwei Cornetti (Holzblasinstrumente), eine kleine Flöte, eine Trompete, vier Posaunen und drei gedämpfte Trompeten. Der Umfang des Orchesters, in dem, wie man sieht, die Saiteninstrumente, die allerdings damals noch mehr gezupft als gestrichen wurden, überwogen, ist aber weniger bedeutsam, als die hohe Bedeutung der selbständigen Instrumentalstücke und die Verbindung einzelner Instrumentalgruppen zur Erzeugung einer charakteristischen Stimmung. Bei ihm ist die einleitende „Symphonie“, ein Stimmungsmittel ersten Ranges, das in den Inhalt der Oper einführt. Für die charakteristische Verwertung der Instru-

mente bezeichnend ist, wenn z. B. im „Orpheus“ der Gesang Plutos mit Posaunen, die Klage des Orpheus mit Baßviolen begleitet wird. In der packenden Darstellung des „Kampfs zwischen Tancred und Clorinda“ aus Tassos „Befreitem Jerusalem“ erreichte er einen tiefen Eindruck durch das Tremolo der Streichinstrumente. Auch sonst gab er dem Orchester einen breiteren Raum. So setzte er gleich an den Beginn der Oper an Stelle des früheren Prologs eine instrumentale Toccata. Auch für den Gesang gewann er das reiche musikalische Ausbildung zulassende Duett; die Chöre, der Zahl nach beschränkt, waren dafür aber beweglicher und standen nicht in der früheren Art bloß betrachtend dem Gang der Handlungen gegenüber, sondern griffen handelnd in diese ein. Nicht alle diese Anregungen Monteverdis sind gerade für die venezianische Oper fruchtbar geworden, wie man ihn ja eigentlich auch nicht den Komponisten dieser Schule im engeren Sinne zuzählen darf; man braucht ja nur zu bedenken, daß er erst nach 1637 für Venedig selbst schreiben konnte. Aber es zeugt andererseits auch dafür, daß die innerste Neigung Monteverdis dem Musikdrama galt, daß er in dem Vierteljahrhundert zwischen seinem Abgang von Mantua und der Eröffnung des venezianischen Operntheaters, trotzdem ihn seine Stellung eigentlich nur zu Kirchenkompositionen anhielt, immer dramatische Werke geschaffen hat. Diese Opern, vor allem „Orpheo“, von dem ein vollständiger Neudruck vorliegt, (10. Bd. d. Publikat. d. Gesellsch. f. Musikforschung) und „Arianna“ haben auf die Zeitgenossen den nachhaltigsten Eindruck geübt.

Mit Monteverdi hat das Musikdrama den ersten entscheidenden Schritt getan; durch ihn wurden die Beziehungen zur Antike gelöst, jetzt war, wenn auch nicht für die theoretische Überzeugung, so doch für die musikalische Praxis die Oper eine völlig neue Gattung, die durch keinerlei Rücksichten auf Vergangenes gebunden war, in der ausschließlich der Geist der Neuzeit sich auszuleben vermochte. Hierin liegt die überragende Bedeutung Monteverdis über alle übrigen Vertreter dieser frühesten Periode des Musikdramas. Wie schnell sich diese Erkenntnis Bahn brach, zeigt die Tatsache, daß 1625 in Florenz Francesca Caccini, die Tochter des um die Wiedererweckung der Antike so eifrigen Giulio, durch ihre Ballettoper „la liberatione di Ruggiero“ sich sogar vom Stoffgebiet der Antike abwandte und die romantische Welt Ariostos für das Musikdrama gewann. Freilich hatte dieses mit dem Blick auf die Antike das letzte Hilfs-

mittel verloren, das ein gesundes Verhältnis zwischen Musik und Text ermöglicht haben würde. Da es keine bedeutenden Dichter waren, die sich nunmehr der Schöpfung von Operntexten zuwandten, gewann die Musik schnell das Übergewicht, was bei der Gesamtneigung der Zeit für oberflächliche Unterhaltung nur zu bald den Sieg eines äußeren Virtuosentums bedeutete. —

In der besseren venezianischen Oper, deren Hauptvertreter P. Fr. Caletti-Bruni, genannt Cavalli (etwa 1600—1676), Marc Ant. Cesti (1620—1669) und Giovanni Legrenzi (1625 bis 1690) sind, ist es noch nicht dahin gekommen. Freilich ist sie davor nicht durch den ernsten Geist Monteverdis bewahrt worden, sondern durch ihr Eingehen auf allerdings recht unkünstlerische Wünsche des Volkes. Dieses hat ja immer „Schlüsseldichtungen" geliebt. In Venedig wurde nicht nur wie überall der Stoff der Oper zu mehr oder weniger schwülstigen Huldigungen benutzt, die dem Ganzen in der „licenza" am Schluß angehängt wurden, sondern hier wurde auch der Stoff selber als möglichst durchsichtiger Mantel für die Liebesintriguen der Großen der Stadt benutzt. Kretzschmar kommt in seiner vorzüglichen Studie über die venezianische Oper fast dazu, sie als chronique scandaleuse der Stadt zu bezeichnen. Es ist leicht erklärlich, daß dabei der Wert der Dichtung nicht groß war, daß man überdies einer Häufung des Stofflichen verfiel. Daß dieses in solcher vergröberten Form sich nur wenig zur Vertonung eignete, ist leicht erklärlich, und es bereitet sich hier das später herrschende Verhältnis vor, daß das die Handlung vorwärts Bringende mehr in den Rezitativen untergebracht ist, während die eigentlich musikalischen Teile ausschließlich den Gefühlsergüssen gewidmet sind. Leider vernachlässigten nun die Komponisten, im Gegensatz zu Monteverdi, der ja gerade das Rezitativ in musikalischer Hinsicht dramatisch wertvoller gestaltet hatte, diesen Teil völlig zu Gunsten des rein Lyrischen. Hier aber erreichten sie gegenüber dem großen Vorbild eine wertvolle Steigerung des Ausdrucks und eine wesentliche Bereicherung der musikalischen Kunstform. Allerdings kam es dabei bald dahin, daß das Sololied die ganze Form beherrschte, und die Oper sich so noch mehr vom Idealbild des Musikdramas entfernte. Da sich aber dieses Lied an die Volksmusik hielt, erhalten wir in ihm eine Fülle schöner Melodien von straffer rhythmischer Gliederung und lebendigem Gefühl. Stark zurück trat dagegen der Chor; den nur betrachtenden außerhalb der Handlung stehenden Madrigalchören der florentinischen Oper konnte man keinen

Geschmack abgewinnen. Da man es nun nicht vermochte, die Chöre mit der Handlung dramatisch zu verbinden, so ließ man sie immer mehr zurücktreten, bis sie von 1650 ab aus den meisten Opern völlig verschwinden. Die ernsteren Musiker bedauerten das sehr, obgleich auch sie es in der Oper meist verschmäht hatten, in den Chorsätzen wirklich kunstvolle Musik zu bieten. Jetzt sank der Chor zumeist zu einer Schar stummer Statisten herab, die eigentlich nur noch die Aufgabe hatten, zur erhöhten Wirkung des szenischen Bildes beizutragen. Im Orchester können wir die steigende Bedeutung der Geigen verfolgen; bei Legrenzi fehlen die Blasinstrumente fast ganz. Wir werden diese Erscheinung in noch viel stärkerem Maße bei der neapolitanischen Oper finden; sie wird, abgesehen von der wunderbaren Schmiegsamkeit, Beweglichkeit und Tonfülle der Streichinstrumente, hinreichend dadurch erklärt, daß die Blasinstrumente in dieser Zeit auf einer technisch noch recht unvollkommenen Stufe standen, während für den Geigenbau die höchste Blütezeit angebrochen war. Antonio Amati hat ja von 1592—1619 zu Cremona die Reihe der großen Geigenbauer eröffnet.

Cavalli war Monteverdis Schüler und schuf 42 Opern. Kretzschmar rühmt die ausdrucksvolle Charakteristik durch die einfachen Mittel der Melodie. Leider hat er im Orchester die Charakterisierungsversuche seines Lehrers fast völlig aufgegeben, dagegen weiß er im Gesang die Stimmung des Gewaltigen und Erschütternden sowie das geheimnisvoll Wunderbare, andererseits auch die des burlesk Komischen recht gut zu treffen. Seine erfolgreichste Oper „Giasone“ liegt in einem Neudruck vor. Von Cesti, der von 1666—1669 Kapellmeister am Wiener Hof Leopolds I. war und hauptsächlich für Wien schuf, sind uns die beiden erfolgreichsten Werke „La Dori“ und „Il pomo d'oro“ durch Neudrucke zugänglich gemacht. Wir erkennen daraus, daß er sein Bestes im zart Lyrischen gab, wo er für den Ausdruck sanfter Schwärmerei Melodien schuf, die auch heute noch zu ergreifen vermögen; andererseits hat auch er eine ausgesprochene Begabung für Komik, die ja jedem echten Venezianer von langer Zeit her durch die comedia del arte bei jedem Bühnenstücke unentbehrlich war. Wir finden auch in diesen Opern immer die lustige Person (Stotterer, bramabasierender Soldat und dergl.), und so wenig wir das als innerlich zum Drama gehörig ansehen können, so wollen wir doch nicht vergessen, daß hier fast die einzige Wurzel ist, die die Oper ins Volkstum senkte. Hieraus hat sich denn auch in der Folge-

zeit die italienische opera buffa entwickelt, der wir vom dramatischen Standpunkt aus den höchsten Platz in der italienischen Oper anweisen müssen. In der Art, wie Cesti das Rezitativ und den ariosen Gesang zu einander in Gegensatz bringt, erkennen wir den Schüler des Oratorienkomponisten Carissimi (vergl. S. 350). Auch sonst zeigt sich eine wertvolle Bereicherung der Formen. Viele Stücke sind bei Cesti nicht nur als Arien überschrieben, sondern zeigen auch bereits, wenn auch erst im Keim, die charakteristischen Züge der späteren Dacapo-Arie.

Die Erklärung des Wortes Arie ist recht unsicher; es findet sich bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts für ausgesprochen gesangsmäßige Stücke, allerdings auch für mehrstimmige und für Instrumentalsätze, die diesen Charakter zeigen. In der Oper ist sie der schärfste Gegensatz zum Rezitativ, vertritt gegenüber der Deklamation die Melodie, und zwar ist diese Melodie unabhängig von der sprachlichen Deklamation und will ausschließlich durch ihren musikalischen Inhalt wirken. In innerer dramatischer Hinsicht müßte die Arie aus dem Rezitativ insofern erwachsen, als dieses die Entwicklung, das Werden einer Stimmung dartut, während die Arie diese in lyrischem Erguß verkündet. In der ersten Zeit trug die Arie fast ganz den Charakter des Liedes, war meist strophenmäßig oder sonst aus verschiedenen Teilen zusammengesetzt, bis schließlich die Dacapo-Arie sich als stehende Form herausbildete. Von ihren drei Teilen bringt der erste den eigentlichen melodischen Gehalt, ihm ist ein zweiter durch Rhythmus und Tonart verschiedener entgegengesetzt, der in den glücklichsten Fällen auch einen geistigen Gegensatz insofern ausdrückt, als er die der Hauptstimmung entgegenwirkenden Gründe ins Feld führt. Doch gelangt die Grundstimmung bald wieder zum Siege und spricht sich nun nochmals (daher da capo) in der Form des ersten Teiles aus, bereichert diese aber in rein musikalisch-technischer Hinsicht (Koloraturen, Kadenzen und dergl.).

In keiner anderen Stadt ist das musikalische Bühnenleben jemals wieder zu solcher Ausdehnung gelangt, wie in diesem 17. Jahrhundert in Venedig. Die Neuheit der Kunstform, in der sich mit der Befriedigung des Schaubedürfnisses die Ergötzung der Sinne durch die Musik und eine leichte geistige Unterhaltung durch den Stoff verband, muß für diese Zeit etwas Berückendes gehabt haben. Dem ersten 1637 durch den Senator Mocenigo, Monteverdis Gönner, gegründeten Theater folgten im Laufe des Jahrhunderts noch etwa 15, auf denen in diesem Zeitraum 358 verschiedene Opern von etwa

70 Komponisten zur Aufführung kamen. Die Theater, die zumeist nach den in der Nähe gelegenen Kirchen benannt wurden, bestanden aus Parterre und Logen. Letztere waren vom Adel und der reicheren Bürgerschaft abonniert und dienten diesen Kreisen geradezu als gesellschaftliches Stelldichein. Der Eintritt zum Parterre kostete in der Regel zwei Lire. Spielzeit war schon damals wie noch heute in Italien der Karneval. Die Venezianer hatten daran nicht genug, sondern hatten auch noch im Frühjahr und Herbst ihre „stagione“. Jede derselben brachte Novitäten, nur ganz ausnahmsweise wurden ältere Werke wieder aufgeführt. Das alles ist für uns Heutige eine tote Kunst, als Kulturerscheinung dagegen sehr wichtig. Immerhin finden sich auch hier Einzelheiten, an denen sich der Musiker ergötzen kann. Bei der Art dieses Buches ist es völlig überflüssig, die zahlreichen Namen und Werke aufzuzählen; dagegen sei nochmals kurz zusammengefaßt, was die Oper unter der venezianischen Vorherrschaft, die etwa bis 1690 dauerte, geworden war.

Das Ideal des antiken Dramas war völlig preisgegeben; die Oper ist ganz zu einer äußerlichen, dem Luxus und dem Genuß dienenden Kunst geworden. Die Stoffe entnahm sie der antiken Mythe, der Geschichte, der Romantik Tassos und Ariosts, dem noch immer mit unvermindertem Zauber wirkendem Orient. Aber alles Historische und Geographische war schließlich nur Kostümfrage, der Inhalt war und blieb die Liebesgeschichte, die durch Intriguen, Erkennungsszenen, Verkleidungen, Wundererscheinungen und reichlichen Zauberspuk ihre Entwicklung erhielt. Eine eingehendere Charakteristik der zahlreichen Personen wurde überhaupt nicht versucht; man gab keine Individualitäten, sondern Typen. Die Oper hieß zwar „seria“, war aber nie eigentlich tragisch, da der gute Ausgang Gesetz war. Dagegen erreicht manchmal das Komische einen recht breiten Umfang (opera tragicomica), ohne doch in Venedig zur ausgesprochenen komischen Oper zu führen. Die Gliederung des Stückes zerfiel zunächst in einen Prolog, mehrere Akte und die „Licenza“; diese enthielt die Huldigung. Eine in musikalischer Hinsicht sehr wertvolle Tat war der Ersatz des gesungenen Prologs durch eine instrumentale Einleitung, die „Symphonie.“ Etwa seit 1650 haben alle Opern unter diesem Namen Ouvertüren. Leider hat die neapolitanische Oper später es aufgegeben, in der Art der Venezianer in dieser „Symphonie“ eine den Inhalt der Oper charakterisierende Programmouvertüre zu schaffen. Diese mußte später erst wieder entdeckt werden (Gluck).

Die Akte selbst zeigen weniger eine Entwicklung, als eine lose Folge von Szenen, die letzterdings ein Vorwand für die Aneinanderreihung musikalischer Nummern sind. Die Sprache erstrebt keine eigentlich dichterischen Wirkungen, sondern sucht nur gesangsmäßig zu sein. Von großer Wichtigkeit war die Ausstattung, in der die ganze Pracht der früheren öffentlichen Festzüge aufgeboten war. In bühnentechnischer Hinsicht wurde hier vielfach ganz Außerordentliches geleistet. Das Wichtigste über die Musik ist schon bei der kurzen Charakteristik Cavallis und Cestis gesagt. Die venezianische Oper ist eine Solooper, in der der Chor von ganz untergeordneter Bedeutung ist. Das Seccorezitativ ist vollkommen entwickelt, dagegen ist das musikalisch reicher ausgestattete Rezitativ, wie es Monteverdi bereits angestrebt hatte, gegenüber diesem wieder im Rückgang begriffen. Um so ausgiebiger sind die Arien, wo zu dem Einzelgesang sehr oft Duette und in vereinzelten Fällen zum Schluß der Oper sogar Quartette und Sextette kommen. Die Instrumentation zeigt gegenüber Monteverdi in geistiger Hinsicht keinen Fortschritt. Die Streichinstrumente werden einseitig bevorzugt, dagegen sind die reinen Instrumentalsätze (Symphonie, Sonate, Ritornell) schon breiter und reicher. Das einzige durch die ganze Oper hindurchgehende Instrument ist das Klavizimbel, das beim Rezitativ einziges Begleitungsinstrument ist. Die venezianische Oper eroberte ganz Italien. Rom erhielt erst 1661 eine öffentliche Bühne und auch dann gelangte diese nicht zu der Bedeutung, die sie an anderen Orten hatte, weil die Päpste ein allzu strenges Augenmerk auf die Aufführungen hatten. Dafür erschlossen sich ihr die Paläste mancher Großen, so der Kardinäle Corsini und Barberini und später der Hof der schwedischen Königin Christine, die seit ihrem Übertritt zum Katholizismus (1654) meist in Rom weilte. Eine berühmte Pflegestätte der Oper war dagegen Bologna. Mit den Werken Cestis und Cavallis eroberte sich die Renaissanceoper auch das Ausland. Cesti schuf meistens für Wien, Cavalli aber wurde durch Ludwig XIV. zur Schöpfung mehrerer Festopern veranlaßt.

Zur eigentlichen Weltherrschaft aber gelangte die italienische Oper und mit ihr die italienische Musik in der Gestalt, die sie in

Neapel

erhielt. Erst gegen das Ende des 17. Jahrhunderts griff diese Stadt bedeutsam in die musikalische Entwicklung ein. Die steten politischen

Wirren, die einen fortwährenden Wechsel der Herrschaft zur Folge hatten, die fortwährenden Revolutionen, in denen sich das Volk gegen die aufgezwungenen Fremden aufbäumte, hatten bislang die Kunst hier nicht zur Blüte kommen lassen. Selbst die Renaissancebewegung hatte sich hier viel später entfaltet und ist niemals so in das tiefere Volksbewußtsein eingedrungen, wie im übrigen Italien. Als nun aber nach den letzten blutigen Aufständen unter Masaniello (1647) nach der starken Gegenwehr gegen die spanische Herrschaft durch den Frieden von Utrecht (1714) wenigstens für geraume Zeit ruhige Zustände ins Land kamen, da war es, als ob die lange eingedämmten Kräfte nun mit einem Male zur Entfaltung drängten. Und nun war gerade der Umstand, daß die antike Kultur hier nicht in diesem Maße alle Geister in Bann geschlagen hatte, für eine mehr ausgesprochen italienisch nationale Entfaltung der Musik besonders günstig. Und in der Tat können wir die neapolitanische Oper als echteste Blüte der italienischen Musik betrachten. Die opera seria, die als Fortsetzung der in Florenz entstandenen und in Venedig weiter entwickelten Bewegung aufzufassen ist, bekundete ohne allen Zwang ihr Italienertum darin, daß sie ohne jede Rücksicht die Herrschaft der Melodie, also der genußfreudigen Sinnlichkeit und daneben das gesangliche Virtuosentum, also die gesellschaftliche Unterhaltung erstrebte. In der opera buffa aber lebte sich der ganze Übermut des italienischen Volkstums aus.

Mit mehr Recht als anderswo kann man bei Neapel von einer Schule sprechen. Die ursprünglich als Wohltätigkeitsanstalten gegründeten vier Konservatorien der Stadt blieben dauernd die Pflanzstätten dieser Kunst. Hier wurde der strenge Kontrapunkt und die gesangliche Melodie unterrichtet, und die reproduzierenden Künstler für den bel canto ausgebildet. Alle diese italienischen Tonsetzer haben hier eine vorzügliche, strenge Schule erhalten. Leider haben sie fast alle später in der Praxis diese ganz aufgegeben, sobald sie sich dem Theater zuwandten. Es ist bezeichnend, daß hier in Neapel sich das Gefühl für die Verschiedenheit der musikalischen Stile herausbildete. Hier erkannte man, daß für die Kirchenmusik eine ganz andere Tonsprache angebracht sei, als für die Oper, und während man für jene die Formen der kontrapunktischen Polyphonie beibehielt, wurde zum einzigen Leitsatz der letzteren die schöne Melodie erhoben, leider in solchem Maße, daß man daneben alles andere verkümmern ließ, daß man sich schließlich dem Verkünder der Melodie, dem Sänger,

völlig unterordnete und nur seinen natürlichen Vorzügen oder auch seinen künstlerischen Launen diente.

Beide Stile sind noch in natürlicher Weise vereinigt im Begründer der neapolitanischen Schule

Alessandro Scarlatti.

Er war 1659 zu Trapani auf Sizilien geboren und ist wahrscheinlich durch Carissimi in Rom ausgebildet worden. Schon als Zwanzigjähriger führte er in Rom eine Oper („l'errore innocente") auf; im darauffolgenden Jahre wurde er Hofkapellmeister der Königin Christine. 1694 ist er zum erstenmal in musikalischer Stellung in Neapel, gibt diese aber während der Kriegszeiten auf, um wieder nach Rom zurückzukehren, das er dann 1708 endgültig gegen Neapel vertauscht, wo er eine schier unbegreifliche Tätigkeit als Komponist, Kapellmeister und Lehrer entwickelte. Am 24. Oktober 1725 ist er in Neapel gestorben. Scarlatti ist nicht nur der Begründer, sondern auch der künstlerische Höhepunkt der neapolitanischen Oper. Für die Entwicklung derselben zu jener, dem echten Musikdrama völlig entgegengesetzten Form, als die Gluck wie Wagner die italienische Oper ingrimmig bekämpften, ist er eigentlich nicht verantwortlich. Denn seine Nachfolger haben einseitig nur das in der Oper Scarlattis weiterentwickelt, was einem echt dramatischen Leben entgegen war, nicht aber die zahlreichen Keime, die für eine gesunde dramatische Entwicklung reichlich vorhanden waren, nicht die sorgsame Arbeit und vor allem nicht den Geist Scarlattis, dem immer das Kunstwerk und nicht der ausführende Künstler das Entscheidende war. Alles, was Scarlatti, der in 120 Opern, 200 Messen, zahllosen Kantaten, Psalmen u. s. w., in im ganzen 1000 Werken eine fast unvergleichliche Fruchtbarkeit entfaltete, für die Oper tat, war im Grunde vollauf berechtigte Entwicklung des Musikalischen. Gegenüber den Venezianern hob er wieder die Bedeutung des Orchesters, das bei ihm schon in der gleichen Stärke auftritt, wie später bei Haydn. Allerdings gab auch er einseitig den Streichinstrumenten den Vorzug, weil, wie er behauptete, die Blasinstrumente falsch klängen. Seine Oper „La Rosaura" vom Jahre 1690 zeigt einige der wichtigsten musikalischen Neuerungen Scarlattis: zunächst die Ausbildung der Ouvertüre (Symphonie), in der er zwischen zwei bewegten, oft fugierten Sätzen einen langsamen einschließt und so die Grundlage zur be-

deutsamsten späteren Instrumentalform, der Symphonie, schafft. Aber nicht nur in den reinen instrumentalen Sätzen, sondern auch in der Arie, der er jetzt die endgültige Gestalt der Dacapo-Arie gibt (1693 in der „Theodora") wahrte Scarlatti dem Orchester größere Rechte, indem er mehr in der Art Monteverdis, den Instrumenten eine selbständige Aufgabe neben dem Gesang anweist. Freilich finden sich auch bei ihm vielfach schon Arien, bei denen das Orchester nur eine harmonisch stützende Begleitung ausführt, und diese Art haben seine Nachfolger dann einseitig gepflegt. Der Chor allerdings ist auch bei ihm völlig bedeutungslos. Auch seine Oper zeigt die stete Abwechslung von Gesangstücken und Rezitativen.

In den letzteren zeigt sich, wie in Scarlatti die Erkenntnis der dramatischen Erfordernisse mit dem übermächtigen Musiker rang. Schon bei den Venezianern war das Rezitativ immer mehr secco, trockene Deklamation geworden; es ist selbstverständlich, daß diese umso wirkungsloser und gleichgültiger wirkte, je glänzender dem gegenüber die gesanglichen Teile ausgebildet wurden. Da aber nun gerade das Rezitativ die eigentliche dramatische Entwicklung brachte, offenbart sich in der Entwicklung zum secco die Geringschätzung des eigentlich Dramatischen. Scarlatti, der das fühlte, hat sehr oft das begleitete Rezitativ, wodurch es wieder musikalisch reicher wird, wobei natürlich die stärkere musikalische Entfaltung mit den bedeutenden dramatischen Gefühlsakzenten zusammentrifft. Leider haben seine Nachfolger diese bedeutsame Anregung (die übrigens noch etwas früher vom Engländer Purcell bereits versucht worden war), völlig unbeachtet gelassen; sie haben vielmehr das Rezitativ immer bedeutungsloser gemacht und die Gesangsnummern dafür umso reicher ausgestaltet. Sie konnten sich freilich auch dafür auf Scarlatti berufen. Man kann sich sehr wohl denken, daß der Musiker in Scarlatti sich gesagt hatte, daß die Zuhörer nur dadurch immer wieder für die Gesangsnummern die volle Aufmerksamkeit aufwenden würden, wenn zwischen denselben eine völlig gleichgültige Stelle vorhanden wäre. Es ist unleugbar und wurde für die Entwicklung verhängnisvoll, daß in Scarlatti der eigentliche Musikdramatiker nicht stark war. Seiner ganzen Art nach drängte es ihn mehr zu den anderen Formen der Musik, und nur die unwiderstehliche Zeitströmung hat ihm soviel musikdramatische Werke abgenötigt. Die musikalische Kraft Scarlattis an sich ist im höchsten Grade bewundernswert. Seine melodische Erfindung ist unbegrenzt. Der höchste Wohllaut paart sich mit edelster

Formengebung und vollkommener Charakteristik des Gefühlsinhalts. Dabei wahrt er, wenigstens bei seinen besten Werken, immer die Rechte des Schöpfers; der Sucht der Sänger nach üppigen Koloraturen und flimmernden Passagen, in denen sie mit ihrer Kehlkopfakrobatik glänzen konnten, gab er im Verhältnis zu seinen Zeitgenossen, fast nie nach; bei ihm hat die Koloratur seelische Begründung. Und so sehr ihm auch der bel canto, die Schönheit der Melodie an sich stets Ziel blieb, so scheute er doch nicht vor kühnen Dissonanzen zurück. Er ist noch weit von der weichlichen Schönheitsschwelgerei seiner Nachfolger entfernt und erstrebt und erreicht fast immer die charakteristische Wahrheit der Gefühlsäußerungen. Endlich aber war er auch ein vorzüglicher Arbeiter, der die Güte des musikalischen Satzbaus nicht nur im Konservatorium gelernt hatte und keineswegs bloß in seiner Kirchenmusik zur Anwendung brachte, sondern auch bei völliger Umbildung in den weltlichen Charakter, auch in der Oper auf sorgfältige, immer geistreiche und ernst künstlerische Arbeit bedacht war. Scarlattis Ruhm und Ansehen blieb noch lange bestehen, als seine Opern von der Bühne verschwunden waren. Sie entsprachen bald nicht mehr dem Geschmack des Publikums, der sehr schnell gesunken war. Daran trug die

unkünstlerische Entwicklung

in die die italienische Oper schon bei den unmittelbaren Nachfolgern Scarlattis hineingeriet, die Hauptschuld. In Scarlattis bedeutenden Schülern und Fortsetzern seiner hervorragenden Lehrtätigkeit, Francesco Durante (1684—1755) und Leonardo Leo (1694—1745) vollzieht sich bereits die Trennung der Stile, die ihr Lehrer selber kraft seiner Persönlichkeit noch künstlerisch zusammengehalten hatte. Durante wandte sich fast ausschließlich der Kirchenmusik, Leo einseitig der Oper zu. Das ist für die einzelne Person nicht bedeutend, wohl aber für die Entwicklung der Kunst. Aus der Grundauffassung des Begriffs Stil heraus ergibt sich als höchstes Gebot künstlerischer Aussprache die Wahrheit im Verhältnis zwischen Inhalt und Form. Daraus folgt, daß die Kirchenmusik eine andere sein muß, als die Opernmusik. Aber von da bis zu einer innerlichen Trennung des Religiösen und Weltlichen in der Kunst ist ein verhängnisvoller Schritt, weil er fast notwendigerweise diese Trennung des Religiösen und Weltlichen im Menschen selbst zur Folge hat. In dem Kapitel über die Ent-

wicklung der katholischen Kirchenmusik ist auf die Folgen dieser Stiltrennung für die Kirchenmusik näher einzugehen.

Für die Entwicklung der Oper zog die Trennung der Stile Nachlässigkeit und Leichtfertigkeit in der künstlerischen Arbeit nach sich. Das muß aber auf die ganze künstlerische Tätigkeit von schlimmstem Einfluß sein; denn es bedeutet Mangel an künstlerischem Ernst, Unmöglichkeit der Vertiefung, Oberflächlichkeit, vollständige Preisgabe an die äußere Wirkung und damit Triumph des reproduzierenden Virtuosentums. In immer steigendem Maße sind an der italienischen Oper diese Wirkungen zu beobachten. Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein lastet auf ihr dieses Verhängnis, das einen hochbegabten Musiker wie Bellini um die reifsten Früchte brachte, dem selbst ein Verdi in seinen ersten Werken nicht entging. Das verderblichste an der ganzen Gattung ist aber, daß das Volk an eine seichte Unterhaltung gewöhnt wird. Nur die oberflächliche Sinneslust wird befriedigt, das Auge durch die Pracht der Ausstattung, das Ohr durch die Gesangskunst. Der Gesang aber, diese edelste Verkündigung seelischen Empfindens, wird in dieser Entwicklung aus einer tief empfundenen Seelensprache zur äußeren Kunstfertigkeit oder zum bloßen sinnlichen Ohrenkitzel. An Stelle der tiefen Empfindung tritt die Sentimentalität, und die Sucht, mit Kunststücken zu glänzen, macht jede Verinnerlichung unmöglich. Am schlimmsten war, daß dieser Geist bei der großen Beliebtheit der Oper auch in die übrigen Gattungen der Musik eindrang. Nur die Instrumentalmusik hielt sich verhältnismäßig frei; das Oratorium aber war diesem Geiste zeitweilig ganz verfallen, die Kirchenmusik wurde und wird auch heute noch durch ihn vielfach herabgewürdigt. Es hat natürlich immer wieder einzelne Opernkomponisten gegeben, die ihre Aufgabe ernster auffaßten, die schon von Natur aus von einer stärkeren inneren Leidenschaft erfüllt waren, die dann auch in ihrer Musik zum Durchbruch kam, die endlich auch eine sorgfältigere Arbeit lieferten. Sie vermochten aber keine Besserung zu erzielen, weil sie den Geist dieser Kunst nicht änderten. Die Grundursache dieses verderblichen Geistes ist, daß die Oper nur Unterhaltung anstrebte, daß sie im allgemeinen sogar nur *höfische* Unterhaltung war. Hier hatte sie vermöge ihrer größeren Wirkungsmittel das Ballett abgelöst oder es auch in sich aufgenommen. Das war nur möglich, weil dieser Kunst jede Volkstümlichkeit im besten Sinne von Volkskraft und damit Natürlichkeit fehlte.

Man nennt diese Oper gewöhnlich international. Das trifft aber

eigentlich nicht zu, sie ist vielmehr unnational; sie ist keineswegs in dem Sinne italienisch, daß sie das ganze italienische Volkstum wiedergäbe; sie hat nur die italienische Form, nicht die Seele. Die opera seria ist in Italien viel später als in anderen Ländern zu einer Ausschöpfung des italienischen Volkstums gelangt, eigentlich erreichte das erst Verdi durch den patriotischen Gehalt seiner Jugendwerke; dagegen lebte sich eine Seite des italienischen Volkscharakters in der opera buffa aus. Die Unnationalität der großen italienischen Oper zeigte sich in der schon gekennzeichneten Wahl der Stoffe, äußert sich auch darin, daß Komponisten der verschiedensten Länder in diesem Stile zu schaffen vermochten. Man könnte einwerfen, daß die Oper damit eine Eigenschaft der Kirchenmusik teile, deren Stil ja auch das nationale Element vermeidet. Aber bei der Kirchenmusik ist das dadurch begründet, daß sie Seelenregungen zu verkünden hat, die über allem Nationalen liegen, bei der Oper dagegen dadurch, daß sie überhaupt keine Seele hat.

Die wirksamste der

Gegenmächte

gegen diese Gattung der Oper ist dann auch überall das Volkstum geworden. In Italien selbst wird das wegen der Gleichartigkeit der formalen Aussprache in der opera buffa nicht so sichtbar, aber Frankreich erhält auf diese Weise seine komische Oper, Englands musikalische Blüte zeigt auf dem Gebiete der Oper die Gestalt Purcells; in Deutschland, wo das Volkstum durch den dreißigjährigen Krieg so furchtbar geschwächt war, kam die Betätigung des eigenen Wesens in der Oper zunächst nicht über kurzlebige Versuche hinaus, und die italienische Oper hat in keinem Lande so vollkommen geherrscht, wie hier. Später aber mußte der Ernst des deutschen Geistes dieser Operngattung den Todesstoß versetzen. Bezeichnenderweise behauptet sich diese ältere Form der italienischen Oper noch heute dort, wo das Volkstum in der Musik nicht erstarkt ist. Der Sultan in Konstantinopel ist ein eifriger Förderer dieser Kunstgattung, in Amerika und England finden wir heute noch das Nebeneinander der italienischen Oper neben der deutschen oder der von dieser befruchteten, auch die Opernbühnen von Stockholm und Kopenhagen weisen in ihrem Spielplan viele italienischen Opern auf, und auch in Rußland ist die nationale Produktion noch nicht dahin gelangt, die italienische Oper zu verdrängen.

Deutsche waren es, die den geistigen Gegenstoß auf dem ureigenen Gebiete und unter Beibehaltung des formalen Gesamtcharakters der italienischen Oper versuchten. Gluck tat es durch die psychologische Vertiefung der seelischen Konflickte, Mozart durch die empfindungsreiche Beseelung der bloß formalen Schönheit, beide durch die gediegene musikalische Arbeit. Aber wir dürfen uns nicht verhehlen, daß, so herrlich und unvergänglich die Meisterwerke dieser beiden Großen sind, der Siegeslauf und die unkünstlerische Entwicklung der italienischen Oper durch sie nicht aufgehalten wurde; denn das war nicht dadurch möglich, daß in dieser Gattung vollendete Meisterwerke geschaffen wurden, sondern nur dadurch, daß die Gattung selbst eine Veränderung erfuhr. Dazu trug wesentlich bei der Wandel in den gesellschaftlichen Verhältnissen, der mit der französischen Revolution in Zusammenhang steht. Damit, daß das Bürgertum zur Gesellschaft wird, werden alle Vergnügungen in jenem Sinne öffentlich, daß das Volk nicht mehr, wie früher, bloß geduldeter Zuschauer bei der Unterhaltung der Großen ist, sondern selber die Art dieser Unterhaltung bestimmt. Für das Volk aber konnten die alten Heroen- und Mythenstoffe mit den abgeschmackten Huldigungen an die Regierenden nichts bieten, es verlangte nach neuen Stoffen, und die Teilnahme, die gerade der naivere Kunstgenuß am rein Stofflichen behält, schützte von jetzt ab die Handlung der Oper vor einem völligen Untertauchen in Musik und vor jener Bedeutungslosigkeit, die man früher als selbstverständlich hingenommen hatte.

Das Aufblühen der komischen Oper in Frankreich und bis zu einem gewissen Grade das deutsche Singspiel beweisen diesen Wandel, der sich aber auch in der unmittelbaren Fortsetzung der alten opera seria, der sogenannten „großen Oper", deutlich kundgibt. Hier haben wir sogar oft eine unkünstlerische Häufung des Stofflichen, andererseits zeigt sich doch auch der Einfluß Glucks und Mozarts, sowie der ganzen Entwicklung der Musik zur ernsten großen Kunst, in der viel sorgsameren und kunstvolleren musikalischen Arbeit, die man den Werken eines Cherubini, Spontini, Meyerbeer und ihrer Nachfolger nicht abstreiten kann. In Italien zeigt die Gestalt Verdis die gewaltige Bedeutung in der Steigerung des dramatischen Wertes des Stoffes, außerdem kommt es gerade hier auf dem Entstehungsboden der alten opera seria zur scheinbar schroffsten Reaktion wider ihre Art im Naturalismus Mascagnis und der Jungitaliener. Entscheidend aber ist die Verschiebung des Schwerpunktes des geistigen und künstlerischen

Lebens nach Deutschland. Beethoven zeigte in seinem „Fidelio", zu welch gewaltiger Größe das Singspiel emporwachsen konnte, die deutsche Romantik schürfte aus dem tiefsten Grunde der heimischen Sagen- und Märchenwelt, bis dann die riesige Erscheinung Richard Wagners die endgültige Entscheidung brachte. Sie liegt nicht in der Größe und Schönheit seiner Werke, sondern in der unvergleichlichen Eigenart seiner künstlerischen Persönlichkeit, in der zum ersten Male in der ganzen Musikgeschichte Dichter und Komponist sich so durchdringen und bedingen, daß die gemeinsame Aussprache der beiden Künste hier zur inneren Notwendigkeit wird. Jetzt zum ersten Male ist das Musikdrama eine natürlich gewachsene Kunstform. Ist so Wagner die Vollendung einer jahrhundertelangen Entwicklung, so ist er dadurch, daß er zwar nicht als Theoretiker, wohl aber als Künstler das Wesen des Musikdramas der Welt dartat, der Anbeginn einer neuen Zeit. Doch über diese Fragen werden wir an späteren Stellen unseres Buches eingehender zu berichten haben.

Die wichtigsten Vertreter der italienischen Oper.

Es lag in der Natur der italienischen Oper, daß sie für den Tag schuf, daß sie darum auch mit dem Tage verging. Auch die Namen der in ihrer Zeit gefeiertsten Komponisten sind für uns heute nur Namen. Allenfalls lassen sich einzelne Arien für den Konzertsaal gewinnen, die Opern als Ganzes sind tot. Selbst die Werke, die ein Händel und Gluck in dieser Art schrieben, sind vergangen, ihre Rettung ist nicht einmal versucht worden; sie würde auch trotz aller Teilnahme, die ein derartiges Unternehmen bei den Geschichtsforschern fände, nicht gelingen, da die seelischen Bedürfnisse des Volkes sich gewandelt haben.

Dieses Buch will — wie schon wiederholt betont — keine Geschichte in dem Sinne sein, daß es alles genau berichtet und belegt, was einmal war; es will vielmehr zu lebendiger Musikübung erziehen und behandelt das Vergangene und Erstorbene nur insoweit, um zu zeigen, wie unsere Kunst geworden ist, was sie im gesamten Kulturleben jeweils bedeutet hat. Man wird also auch nicht erwarten, daß ich hier Namen und Werke der einst gefeierten Komponisten einzeln aufzähle und den Siegeszug der italienischen Oper durch Europa auf den einzelnen Stationen verfolge. Die Gesamtentwicklung ist gezeichnet, ich füge in diese Umrißzeichnung nur die charak-

teristischsten Komponistenerscheinungen ein. In Leonardo Leo lebte noch die ernste Auffassung Scarlattis, wenn er auch das sinnlich weiche Element im Gesanglichen verstärkte. Er verschaffte mit Durante und Musikern, wie Greco, der als Komponist weniger hervortrat, durch seine Lehrtätigkeit den neapolitanischen Konservatorien einen solchen Ruf, daß sie zu Hochschulen der Musik wurden und es für die rechte Bildung eines Musikers geradezu unerläßlich war, daß er in Neapel studiert hatte. Diese Lehrtätigkeit erstreckte sich keineswegs bloß auf die Komposition und Instrumentenkunde, sondern vor allem auch auf den Gesang. Der gefeierte Opernkomponist Niccolo Porpora (etwa 1685—1767) leitete eine Schule, an der ausschließlich im Gesang unterrichtet wurde. Er stellt den Typus des Weltkomponisten dar. Neapel, Rom, Venedig, dann Wien, London — hier als Gegner Händels —, Dresden — als Rivale Hasses —, dann wieder Wien, wo der 22jährige Haydn bei ihm musikalische und sonstige Hausdienerdienste verrichtete, sind die Stätten seiner Wirksamkeit. In Neapel ist er dann arm gestorben. Wie die meisten seiner Genossen hat er seine Kunst selbst überlebt.

Leonardo Vinci (1690—1731) starb nach kurzer glänzender Laufbahn als fromm gewordener Kirchenkomponist im Kloster. Auch das ist ein Typus. Eine Unzahl italienischer Komponisten glaubte durch Kirchenkompositionen sühnen zu können, daß sie in ihren Opern einer allzu leichtfertigen Weltlichkeit gefrönt hatten. In der älteren Zeit gelang es dabei den meisten dieser Komponisten besser, als später einem Rossini für ihre Kirchenmusik den würdigen Stil zu finden; aber ganz vermochten sie sich naturgemäß doch nicht zu verleugnen, und hier haben wir einen der Gründe, weshalb trotz der ständigen Überlieferung des strengen Kirchenstils in Rom eine opernhafte Weltlichkeit immer mehr in die katholische Kirchenmusik einriß. Niccolo Jomelli (1714—1774) erlebte seine Glanzzeit in Stuttgart, wo er von 1754—69 als Kapellmeister und Komponist des prachtliebenden Herzogs Karl Eugen wirkte. Er ist eine der glänzendsten Erscheinungen der italienischen opera seria, ein Künstler voll echter Leidenschaft und von wahrhaft feierlichem Pathos. Es ist ein Zeichen dafür, daß in dieser Gattung eben überhaupt nichts Dauerndes zu schaffen war, daß auch seine Werke nur kurze Zeit lebensfähig waren. Auf ihn hat übrigens die deutsche Musik eingewirkt, und als er wieder nach Italien zurückkam, wollten seine Landsleute, die ihm früher zugejubelt hatten, von seinen Werken, die ihnen viel zu ernst gearbeitet

waren, nichts wissen. An seinen Namen knüpft eine Tatsache, die für die Leidenschaftlichkeit, mit der im Volke und unter den Künstlern das Theaterleben erfaßt wurde, sehr bezeichnend ist. Jomelli hatte noch vor seiner Stuttgarter Zeit zu Rom in dem Spanier Terradeglias einen erfolgreichen Nebenbuhler gefunden, der ihn in einer Stagione mit seiner neuen Oper aus dem Felde schlug. Einige Tage darauf wurde der Spanier ermordet aufgefunden. Das Volk bezeichnete ihn als Opfer der Rache Jomellis. Jedenfalls mit Unrecht; aber für die Art, wie sich die Rivalität der Tonsetzer aussprach, wie sie von verschiedenen Parteien der Kunstfreunde gegeneinander ausgespielt wurden, bleibt die Beschuldigung des von den Zeitgenossen als ernster und gediegener Charakter geschätzten Jomelli bezeichnend. Tomaso Traëtta (1727—1779) nahm eine ähnliche Stellung am Hofe der Kaiserin Katharina II. in Petersburg ein. In einzelnen seiner Rezitative entfaltet sich eine hervorragende dramatische Kraft, wobei wir freilich bedenken müssen, daß damals bereits der Stern Glucks aufgegangen war. Traëtta war in Petersburg der Nachfolger Baltasare Galuppis (1706—1784). Dieser, ein geborener Venezianer, hatte während seiner Wirksamkeit in seiner Vaterstadt fast ausschließlich die komische Oper nach Texten Goldonis gepflegt und war hierbei dem Volksgeschmack in einer sonst fast unerhörten Weise entgegengekommen, indem er auch vor der groben Posse nicht zurückschreckte. Doch muß er die seltene Kunst besessen haben, selbst die Angegriffenen und Verspotteten zum Lachen zu bringen, denn in einem Karnevalsstück parodierte er den venezianischen Pöbel, und eine jüdische Burleske brachte er zum Ergötzen der darin Verspotteten im Ghetto selber zur Aufführung.

So sandte Italien eine Unzahl seiner melodiebegabten Söhne nach allen Teilen Europas, wo sie ihre heimatliche Kunst zum Siege führten. Daß einzelne dieser italienischen Komponisten, so selbstherrlich und anmaßend gegenüber den heimischen Tonsetzern sie überall aufzutreten pflegten, sich doch auch durch die fremdländische Musik beeinflussen ließen, wurde schon bei Jomelli und Traëtta hervorgehoben. In noch stärkerem Maße als der letztere zeigt die Hinneigung zu Gluck Antonio Maria Casparo Sacchini (1734—1786), der auch in Instrumentalkompositionen Bedeutendes leistete. Von den Zeitgenossen wurde er als „der erste Melodist der Welt" gefeiert, ein Ehrentitel, der in ähnlicher Form von den entzückten Zuhörern ja noch manchem seiner Landsleute zuteil wurde; immerhin ist Sacchini eine außerordentlich vielfältige und charakteristische Melodik nachzurühmen, deren

Eindringlichkeit noch dadurch erhöht wird, daß die Orchestration viel ausdrucksvoller und vielfältiger ist, als bei der Mehrzahl der Italiener. Er wirkte in Paris zur gleichen Zeit wie Gluck und war in der Gunst der Freunde der italienischen Oper der erfolgreichste Nebenbuhler von Glucks bekanntem Gegner Piccini. Allerdings beruhte die Hauptstärke des letzteren in der komischen Oper, in deren Geschichte er eine besonders hervorragende Stellung einnimmt.

Unter den ersten bedeutenden Vertretern der italienischen Oper steht bezeichnenderweise auch bereits ein Deutscher, Johann Adolf Hasse (1699—1783). Auch seine Entwicklung ist charakteristisch für den damaligen Weltbetrieb der italienischen Oper. Er war geborener Hamburger und wirkte zunächst auch von 1718 ab an der dortigen Oper als Tenorist, bildete sich aber gleichzeitig zum fertigen Klavierspieler und zum gewandten Tonsetzer aus. So konnte er schon 1722 in Braunschweig eine Oper, „Antigone“, auf die Bühne bringen. Es war die einzige, die er in deutscher Sprache schrieb. Dann strebte er nach dem gelobten Lande der Musik; 1724 finden wir ihn bereits in Neapel, wo er noch den Unterricht Scarlattis genoß. Hier und danach in Venedig gewann er mit seinen folgenden Opern so großen Erfolg, daß ihm die Italiener den Beinamen „il caro Sassone“ gaben. In Venedig hat er sich mit der schönen und trefflichen Sängerin Faustina Bordoni vermählt und wurde mit dieser 1731 an den kurfürstlichen Hof von Dresden berufen, wo beide in steigendem Maße gefeiert wurden, bis infolge des siebenjährigen Krieges für Sachsen so schlechte Zeiten kamen, daß 1763 Theater und Kapelle aufgelöst wurden. Hasse fand ein Unterkommen in Wien und trotz der veränderten Zeiten, die Glucks Namen emporgebracht hatten, noch Erfolg. Von Wien aus ging er nach der Stätte seiner einstigen Triumphe, Venedig, wo ihm bis zu seinem Ende die Schaffenskraft treu blieb. Die letzten Jahre hatte der schon in Dresden katholisch gewordene Komponist der Kirchenmusik geweiht. Ein großes Tedeum von ihm kam noch 1782 in Gegenwart des Papstes Pius VI. zur Aufführung. Außer Hasse haben es noch zwei andere Deutsche in der italienischen Oper zu großem Ruhm gebracht. Der eine ist Karl Heinrich Graun (1701 bis 1759), der Begründer und Hauptkomponist der Berliner Oper unter Friedrich dem Großen. Für uns Heutige liegt allerdings der Schwerpunkt seiner Tätigkeit nicht in seinen zahlreichen Opern, sondern in seinen kirchlichen Werken. Sehr weit erstreckte sich die Tätigkeit Johann Gottlieb Naumanns (1741—1801), der in Dresden

Hasses Nachfolger wurde, zunächst freilich bloß als Kirchenkomponist, später aber nach Wiedereröffnung der Oper als Kapellmeister derselben. Zuvor hatte er in Italien Triumphe errungen, war aber 1777 nach Stockholm berufen worden, um dort Kapelle und Oper zu reformieren. Von seinen 23 Opern ist heute kaum mehr etwas bekannt, dagegen findet sich unter seinen Instrumentalstücken und Liedern manche ansprechende Gabe, während die Vertonung von Klopstocks „Vaterunser" ihm auch in der Geschichte der geistlichen Musik einen Ehrenplatz anweist. Für Händel und Gluck ist die italienische Oper glücklicherweise nur eine Stufe in ihrer Entwicklung gewesen.

Wir müßten die Reihe bedeutender Vertreter der italienischen Oper noch lange fortsetzen, wenn wir auch nur jene namhaft machen wollten, die von ihren Zeitgenossen mit dem Namen „Meister" geehrt wurden. Trotzdem wäre mit der opera seria allein den italienischen Komponisten sicher niemals eine so lange Herrschaft über die Welt möglich gewesen; denn die Gleichgültigkeit gegen den Inhalt ergriff allmählich alle Kreise. Das Verhältnis zwischen Inhalt und Musik wurde so sehr gelockert, daß man überhaupt eigentlich kaum mehr von einer Beziehung zwischen beiden sprechen kann. Das äußert sich nicht nur darin, daß oft verschiedene Komponisten die einzelnen Teile der Oper ausführten, sondern noch charakteristischer in der häufigen Erscheinung des „pasticcio", mit welchem appetitlichen Namen jene Opern bezeichnet wurden, die aus Teilen früherer Werke zusammengesetzt waren. Immerhin mögen gerade diese „Pasteten" dem Publikum besonders gemundet haben, denn die Komponisten vereinigten hier ihre erfolgreichsten Arien, und etwas anderes wollte man ja gar nicht hören. Ging man doch nicht ins Theater, um ein geschlossenes Kunstwerk zu genießen, sondern um den oder den Sänger, besonders die angehimmelten Kastraten, in einer berühmten Arie zu hören. Zur eigentlichen Lebenskraft der Oper wurde in steigendem Maße die

opera buffa,

der komischen Oper. So, wie diese zunächst vor uns tritt, erscheint sie als eine Entwicklung aus der opera seria; aber ihre geschichtliche Vergangenheit reicht eigentlich vor diese zurück, ebenso wie ihre innere Lebenskraft nicht aus gelehrter Spekulation, sondern aus dem Volkstum geschöpft war. In der Komik hatte sich schon im Mittelalter die dramatische Begabung am meisten ausleben können und zwar

nicht nur in den tollen Jahrmarkts- und Fastnachtsspielen, die wir über ganz Europa verbreitet finden, sondern auch in den ernsten kirchlichen Mysterien, in denen komische Szenen und vor allem komische Typen niemals fehlen. Es ist klar, daß die heiligen Vorgänge selber keine große Entfaltung dramatischer Selbständigkeit zuließen. Um so freier konnte sich dann die Spiellust in den komischen Szenen austoben. Italien nun gar mit dem einzigartigen Spieltalent der niederen Volksklassen hatte immer dieses kleine Spottspiel besessen. Von den derben Atellanen der altrömischen Bauern zieht sich eine ununterbrochene Überlieferung bis zu den venezianischen und neapolitanischen Stegreifkomödien der zu bestimmten Typen und Masken gewordenen Hanswurste (arlecino, pantalone, colombine). Wie wir schon bei der venezianischen Oper hervorgehoben haben, hatte die für die Volksunterhaltung unentbehrliche komische Person sich auch in die opera seria einzuschleichen gewußt und führte hier nach den pathetischen Reden in den verliebten Szenen der Götter und Helden ihren derben Ulk aus. Allmählich fand man aber doch diese Stilwidrigkeit zu störend, und so schälte man in Neapel die komischen Szenen aus der ernsten Oper aus, wagte sie aber nicht zu verbannen, sondern verlegte sie in die Zwischenakte.

Damit war die Möglichkeit zu einer selbständigen Entwicklung gegeben. Was anfangs nur eine ganz willkürliche kleine Szene aus derben Späßen war, wurde jetzt zum I n t e r m e z z o, in dem meistenteils eine P a r o d i e zum Inhalt der Oper geboten wurde. Man kann sich denken, welchen Beifall dieser Ausbruch des gesunden Menschenverstandes nach der geschraubten und gezierten Art der großen Oper auslösen mußte. So nahmen die Intermezzi immer größeren Umfang an. Aber nicht nur durch diesen, sondern durch ihre ganze Art erwiesen sie sich bald als empfindliche Störung der ernsten Oper, deren unnatürliche Handlung sie brandmarkten. Darüber hinaus wurde durch sie die Stimmung der Zuhörer für die kunstvolle Musik zerstört. Da aber die Gattung so außerordentlich beliebt war, kam man nun auf den Gedanken, diese Intermezzi völlig von der opera seria zu trennen und sie als für sich stehende Spiele selbständig aufzuführen. So haben wir uns die Entstehungsgeschichte der opera buffa vorzustellen, wenn wir auch nicht jede einzelne Erscheinung belegen können.

Daß man die komische Oper zunächst nicht für voll ansah, wird man nach ihrer Entstehungsgeschichte leicht begreifen. Man verbannte sie aus dem vornehmen Theater nach den Vorstadtbühnen und räumte

ihr nur die ausgelassene Karnevalszeit ein. Aber in dieser komischen Oper, die eigentlich vom Volksbedürfnis großgezogen war, steckte eine natürliche Lebenskraft, die der ernsten Oper völlig abging. Es liegt auf der Hand, daß es hier auf witzigen Inhalt und geistreichen Dialog ankam, daß die Musik diesen zwar erhöhen, aber jedenfalls niemals verdecken durfte. Das Dramatische war also von vornherein in der komischen Oper wichtiger, als in der ernsten, und wenn auch die Personen der komischen Oper mit typischer Regelmäßigkeit wiederkehrten, wenn auch der Inhalt fast immer auf das Prellen eines wunderlichen Alten durch die verliebte Jugend hinauslief, so waren doch Dialog und Spiel voll echter Lebenswahrheit. In musikalischer Hinsicht aber war die komische Oper von allem Zwang der Überlieferung frei. Man verwandte die Musik, wie und wo man sie zur Erhöhung der dramatischen Schlagkraft brauchen konnte; so zog man, im Gegensatz zur ernsten Oper, sehr bald den Bassisten, Basso buffo zu stärkerer Wirkung heran, da man erkannte, daß die tiefe Stimme zu komischen Wirkungen geeigneter sei, als die hohe. Und auch in der Gestaltung der Arien und Rezitative folgte man keinen überkommenen Regeln, sondern dem vom Augenblick gegebenen Bedürfnis. Allerdings hatte die opera buffa zunächst für den Komponisten einen großen Mangel. Er ist von niemand schärfer ausgesprochen worden, als von Goethe, der die opera buffa der Italiener sehr hoch einschätzte, wie aus einem Briefe an Kayser vom 28. Juni 1784 hervorgeht: „Ich bin immer für die opera buffa der Italiener und wünschte wohl, einmal mit Ihnen ein Werkchen dieser Art zustande zu bringen . . . Leben, Bewegung mit Empfindung gewürzt, alle Arten Leidenschaften finden da ihren Schauplatz. Besonders erfreut mich die Delikatesse und Grazie, womit der Komponist gleichsam als ein himmlisches Wesen über der irdischen Natur des Dichters schwebt.“ Goethe hat in dem genannten Jahre dann das Singspiel „Scherz, List und Rache“ geschaffen. Er meinte später in den Annalen darüber, daß ihn ein dunkler Begriff des Intermezzo dazu verführt hätte und zugleich die Lust, „mit Sparsamkeit und Kargheit in einem engen Kreise viel zu wirken.“ An der gleichen Stelle hebt er dann auch den Mangel für die Komposition hervor: „Einen Grundfehler hat das Singspiel, daß drei Personen gleichsam eingesperrt, ohne die Möglichkeit eines Chores, dem Komponisten seine Kunst zu entwickeln und die Zuhörer zu ergötzen nicht genugsam Gelegenheit geben.“ Es konnte eben nur bis zum Terzett gesteigert werden „und man hätte zuletzt die

Theriaksbüchsen des Doktors gern beleben mögen, um einen Chor zu gewinnen."

Diese Entwicklung zu größeren Formen hatte die opera buffa allerdings zu der Zeit, als Goethe sein Singspiel schuf, bereits erreicht. Giovanni Battista Pergolesi (1710—1736), einer jener Künstler, um deren Haupt der frühe Tod einen unverwelklichen Immortellenkranz gewunden hat, kam allerdings für seine köstliche Buffooper „la serva padrona" (die Magd als Herrin), auf der neben einem weichlich melodiösen „Stabat mater" sein Weltruf beruht, mit zwei singenden Personen und einem stummen Diener aus, und das Orchester besteht, außer dem nie fehlenden Klavier, nur aus dem Streichquartett. Gerade diese feine Durchsichtigkeit und die Einfachheit der Mittel hat dem Werkchen, das bei der ersten Aufführung in Neapel (1731) keinen lauten Erfolg errungen hatte, bei seiner späteren Wiedererweckung in Paris zu einer großen Bedeutung für die Entwicklung der französischen Oper verholfen. Dagegen hat der wenig ältere Niccolo Logroscino (1700—1763), den man gewöhnlich als Schöpfer der Buffooper bezeichnet, für seine zahlreichen komischen Opern bereits nach einer stärkeren musikalischen Wirkung durch die breitere und vielgestaltige Ausführung der Finales an den Aktschlüssen gestrebt. Von höchster Bedeutung wurde die italienische Oper später in Paris, wohin sie durch Romoaldo Duni (1709—1775) verpflanzt wurde. Wir werden ihm bei der Schilderung der französischen Oper wieder begegnen. Ebenfalls in Paris wirkte Niccolo Piccini (1728—1800), den man als den zweiten Schöpfer der opera buffa zu bezeichnen pflegt. Er hat in seiner fast beispiellos erfolgreichen 1760 zu Rom aufgeführten „Cecchina" vor allem das Finale neu gestaltet, es durch Zusammensetzung mehrerer, Schlag auf Schlag aufeinander folgender Szenen erweitert und dementsprechend auch die Musik durch Wechsel in Tonart und Tempo bereichert. Auch das Duett hat er zu dramatischen Gegenwirkungen der daran beteiligten Sänger ausgenutzt und hat ferner die Arie, dadurch, daß er die Dacapoform preisgab und an ihrer Stelle die sogenannte Rondoarie einführte, die allem dramatischen Wechsel sich anschließen konnte und ihre musikalische Einheit durch die stete Wiederkehr des Hauptthemas wahrte, viel ausdrucksfähiger gemacht. 1776 siedelte Piccini von Rom, in dem er den Wandel der Volksgunst aufs bitterste hatte erfahren müssen, nach Paris über, wo er als Hauptvertreter der italienischen Oper später von der italienischen Partei gegen Gluck ausgespielt wurde.

Piccinis komische Opern, die er mit bewundernswerter Leichtigkeit in kürzester Zeit schuf, zeichnen sich durch große Frische und echten Humor aus.

Noch brachte das achtzehnte Jahrhundert Italien zwei hervorragende Vertreter der komischen Oper in Giovanni Paësiello (1741—1816) und Domenico Cimarosa (1749—1801). Des ersteren Hauptwerk ist auf denselben Text geschrieben, auf den Rossini seinen „Barbier von Sevilla“ schuf, und ist erst durch diese köstlichste Blüte der späteren italienischen Buffooper von der Bühne verdrängt worden. Das Werk war in Petersburg entstanden, wo Paësiello als Kapellmeister der Kaiserin Katharina II. wirkte. Von da kam er zunächst nach Wien (1784), wo er mit seinen einschmeichelnden Melodien sogar Mozart verdunkelte und ging dann nach Paris, wo es ihm gelang, trotz der unruhigen Zeiten und des vielfachen Wechsels in den Regierungssystemen sich steten Erfolg zu sichern. Auch Cimarosa war kurze Zeit in Petersburg gewesen. Auch er kam von dort 1792 nach Wien, wo er in der „heimlichen Ehe“ sein bestes Werk schuf, das auch heute noch gelegentlich auf unseren Bühnen erscheint. 1798 beteiligte sich der den ärmsten Volkskreisen entsprungene Komponist in Neapel am Aufstand, wurde verhaftet und zum Tode verurteilt. König Ferdinand begnadigte ihn, und Cimarosa beeilte sich, die Unglücksstadt zu verlassen. Er wollte nach Rußland, starb aber auf dem Wege dahin in Venedig. Das Volk beschuldigte die Regierung, ihn vergiftet zu haben, was aber der in Venedig residierende Papst Pius VII. durch seinen Arzt widerlegen ließ. Nur um nochmals eine Vorstellung von der leichten Schaffensweise und der außerordentlichen Fruchtbarkeit fast aller italienischen Opernkomponisten zu geben, sei erwähnt, daß Paësiello weit über hundert, Cimarosa in seinem kurzen Leben über 80 Opern, daneben noch eine Menge Kantaten und Kirchenkompositionen, der erstere auch Orchester- und Kammermusik geschaffen haben.

Dank der Neubelebung durch die komische Oper hat Italien durch zwei Jahrhunderte die musikalische Welt beherrscht. Wir haben im Laufe unserer Darstellung so oft die Schattenseiten dieser Kunst für eine gesunde Kulturentwicklung hervorgehoben, daß wir zum Schluß noch einmal ihre Verdienste betonen müssen. Die Italiener haben der Musik die vollendete Formenschönheit gewonnen. Um das zu erreichen, war es wohl nötig, daß die Form in einseitiger Weise auf Kosten des Inhalts verklärt wurde.

Die Musik war solange eine Art von Rechnen in Tönen gewesen, sie wurde andererseits bald wieder von schwerblütiger Gelehrsamkeit ergriffen, daß nur durch die einseitige Betonung der sinnlichen Schönheit in der Melodie, der Gesangsmäßigkeit und der ebenmäßigen Ausgestaltung ein Gegengewicht zu schaffen möglich war. Ohne dieses wäre es den späteren deutschen Großmeistern der Musik niemals möglich gewesen, gleichzeitig die Schönheit der Form und die Tiefe des Inhalts zu bereichern und zu verbinden. Für uns Heutige ist, nachdem wir soviel Größeres und Vollendeteres erhalten haben, diese ältere italienische Musik tot; aber wir dürfen nicht vergessen, daß sie in der Entwicklungsgeschichte unserer Kunst eine unentbehrliche Aufgabe erfüllt hat.

Drittes Kapitel.

Nationale Sonderbestrebungen in der Oper.

Italien ist nicht nur die Wiege der Oper, wie wir sie im vorangehenden Kapitel kennen gelernt haben, sondern alle neuzeitlichen Versuche, Musik und Drama zu verbinden, beruhen auf den von dort ausgegangenen Anregungen. Das ist um so auffälliger, als die geistlichen Schauspiele des Mittelalters auch in den übrigen Kulturländern ausgiebige Pflege gefunden hatten und hier eigentlich der natürliche Anknüpfungspunkt für musikdramatische Formen gegeben war. Aber die ungeheure Bewegung der Renaissance, die von Italien aus durch die ganze Kulturwelt geflutet war, hatte die Erinnerung an die Vergangenheit ausgelöscht und gleichzeitig den neuen Anregungen überall zum Siege verholfen. Wir haben aus den Lebensbeschreibungen der im vorangehenden Kapitel genannten Komponisten erfahren, wie die italienische Oper in den übrigen Ländern Eingang fand. Als italienische Oper wohl verstanden, nicht etwa in einer Anpassung an Sprache und Geschmack der übrigen Völker. Gerade dadurch aber, daß man im Auslande sich vor dieser Kunst in einer fast unbegreiflichen Weise beugte, war gleichzeitig der Boden für etwaige selbständige Regungen freigelassen, ja, sogar ein Bedürfnis nach diesen geweckt. Sobald das Volk nach einer Unterhaltung für sich verlangte, sobald es nicht mehr Genüge daran fand, bei den Vergnügungen seiner

Fürsten zuzusehen, mußte die Oper in der einheimischen Sprache, mit Stoffen, die den betreffenden Völkern etwas bedeuteten, und doch auch mit einer Musik, die sich mit der Sprache und den Wünschen des Volks vertrug, entstehen. Dennoch ist es nur Frankreich gelungen, in dieser Zeit sich eine eigene Nationaloper zu schaffen; England wäre vielleicht dahin gelangt, wenn es nicht merkwürdigerweise nur einen einzigen Musiker, dem überdies nur eine sehr kurze Lebenszeit beschieden war, hervorgebracht hätte. Danach scheint die schöpferische Begabung des englischen Volks für Musik völlig erloschen. In Deutschland aber waren die allgemeinen Kulturzustände so traurig, daß die vorhandenen Bestrebungen nach einer eigenen Oper nur Episoden blieben. Wir wissen heute, daß das ein Glück war, denn Deutschland war zur höchsten Aufgabe in der Musik berufen, sollte in dieser einen völlig neuen und zwar den tiefsten Inhalt in den gewaltigsten Formen kundtun; es brauchte dazu einer stillen, ruhigen, nach außen unscheinbaren, nach innen umso fruchtbareren Lehrzeit. Immerhin sind die Versuche, zur eigenen Nationaloper zu gelangen, in Deutschland und England so eigenartig und als Kulturerscheinung so fesselnd, daß wir auch sie hier in den Kreis unserer Betrachtung ziehen müssen, wenngleich sie keine nachhaltige Wirkung hinterlassen haben.

1. Deutschland.

Zuerst fand die italienische Oper ihren Weg nach Deutschland. Wenn wir daran denken, wie schon im Jahrhundert vorher die deutschen Musiker mit Vorliebe Venedig und die norditalienischen Städte aufsuchten, um dort sich die neuesten Errungenschaften der Musik zu holen, werden wir uns darüber nicht wundern. Allerdings war jetzt die böseste Zeit über unser Vaterland gekommen. Hatten vorher hauptsächlich geistige Kämpfe seine Einheit zerrissen, so wurde es jetzt von einem wütenden Kriege zerfleischt. Das Land verarmte und verkam in geistiger und sittlicher Beziehung. Hätten nicht gerade die Deutschen in so eigenartiger Weise die Gabe, sich in sich selber zurückzuziehen, sich einzukapseln in kleine, scheinbar so enge Verhältnisse und hier verborgen vor den gewaltigen Ereignissen der Zeit sich ein bescheidenes Glück und eine heimliche Schönheit aufzubauen, es wäre wohl in dieser Zeit dauernd die deutsche Kulturüberlieferung vernichtet worden. So aber retteten sich einzelne stille Naturen selbst in diesen Jammer-

jahren einen zuversichtlichen Idealismus zu künstlerischer Arbeit und regem Schaffen. Freilich, das Vertrauen auf das Können des eigenen Volkes hatten sie dabei völlig eingebüßt. Man war glücklich, und es war ja in der Tat unter diesen Verhältnissen immerhin auch schon eine Leistung, wenn man sich aneignete, was die Fremde schuf. Unter diesen bedrängten neuen Verhältnissen war es nur einem deutschen Musiker vergönnt, die ein Menschenalter vorher fast zur Gewohnheit gewordene Fahrt nach dem gelobten Lande musikalischer Schönheit zu machen. Die anderen mußten daheim aus Büchern und Schriften sich mit der fremden Kunst bekannt machen; Heinrich Schütz aber, der gewichtigste der deutschen Musiker jener Tage hatte unter der Leitung der venezianischen Meister in seiner Kunst gelernt, was zu lernen ist. Und eine, glücklicherweise nicht die vollkommenste Frucht dieser italienischen Lehrjahre war die erste deutsche Oper. „Daphne", des Rinuccini am Beginn der ganzen Opernentwicklung stehende Dichtung, wurde von Martin Opitz, dessen bescheidene Begabung die anspruchslosen Zeitgenossen zu dem Lobworte „Vater der Poesie" begeisterte, deutsch umgedichtet; Schütz schuf die Musik dazu. Sie ist nicht erhalten; der Historiker muß diesen Verlust beklagen, wenn auch des deutschen Meisters Sonderart sich hier kaum so charakteristisch ausgesprochen haben wird, wie in seinen großen Chorwerken. (Vergl. S. 454 f.) Schütz wird sich hier wohl an das italienische Vorbild treu angeschlossen haben, um so eher, als in diesem Falle auch in Deutschland die Renaissancegelehrsamkeit bei der Oper Pate gestanden hatte, Denn sie war auf Befehl des Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen entstanden, der die Hochzeit seiner Tochter mit dem Landgrafen Georg II. von Hessen durch diese „gelehrte" Veranstaltung feiern wollte.

Zu einer zweiten Oper ist Schütz nicht gekommen, und das Beispiel des sächsischen Kurfürsten hat bei den anderen Höfen keine Nachahmung gefunden, aus dem einfachen Grunde, weil diesen Höfen die Lust und die Möglichkeit zu Festen in der Kriegszeit verloren gegangen war. Fast überall hatten in der Not der Zeit die Hofkapellen aufgelöst werden müssen, und die Musiker sanken mehr oder weniger wieder in den ehemaligen Stand der fahrenden Leute herab. Als aber nach den Friedensschlüssen die Höfe wieder ihre glänzende Hofhaltung eröffneten, da glaubten sie es nur in möglichst treuem Anschluß an das französische Vorbild würdig tun zu können, und für eine deutsche Oper war von nun ab an den deutschen Fürstenhöfen

kein Platz. Überhaupt haben diese zur Wiedererweckung eines deutschen geistigen Lebens schmachvoll wenig beigetragen. Man freut sich schon, wenn man einen kleinen Fürsten nennen kann, der sich seiner Volksart nicht schämte. Dagegen lebte im städtischen Bürgerstande ein warmes Gefühl für deutsche Sprache und Kunst; das Meistersingerwesen ist dessen ein rührender Beweis. Aber freilich, der gute Wille allein reichte nicht aus, und die biedere Gesinnung bewahrte die Bürgerschaft und auch den vielfach deutsch gebliebenen Adel nicht vor völliger Geschmacksverrohung. Haben doch auch die von adligen und gelehrten Kreisen ins Werk gesetzten Bestrebungen für Sprachpflege und Sprachreinheit, die in dieser Zeit zu den viel belächelten, aber trotz alledem verdienstvollen Sprachgesellschaften führten, durchweg etwas Pedantisches und Komisches, jedenfalls gar nichts Künstlerisches an sich. So ist es leicht erklärlich, daß die vielfachen Ansätze zu einer mit Musik vermischten Dramatik, die von den alten Mysterienspielen an sich in die Fastnachtsspiele und Scherzspiele eines Hans Sachs und vor allem Jakob Ayrers (gest. 1605) hinübergerettet hatten, nicht fruchtbar gemacht wurden.

Immerhin ist es doch einmal auf diesem Wege zur Gestaltung einer Oper gekommen und zwar in Nürnberg, in dem sich immer noch etwas von der alten Bürgerherrlichkeit erhalten hatte. Einem Kränzchen von Musikfreunden und Musikern gehörten hier der Dichter Philipp Harsdörffer (1607—1658), der für seine Zeit den „poetischen Trichter" schmiedete, und der Musiker Siegmund Staden (1607 bis 1655) an. Sie schufen gemeinsam im Jahre 1644 ein „geistliches Waldgedicht, Seelevig", in dem wir die zweite deutsche Oper sehen können. In diesem geistlichen Singspiel, das durch einen Neudruck von Eitner (Berlin 1881) uns wieder zugänglich gemacht ist, vermeinte der Verfasser vorzustellen „wie der böse Feind den frommen Seelen auf vielerlei Wegen nachtrachte und wie selbige hinwiederum vom ewigen Heil abgehalten werden". Auch hier ist das italienische Vorbild nicht schwer zu erkennen. Das Schäferspiel einerseits, andererseits die allegorisierenden an die alten Moralitäten anknüpfenden Stücke in der Art von Cavalieris „rappresentazione di anima e di corpo" (vergl. S. 436) sind die deutlichen Vorbilder. Auch die Musik versucht es wenigstens, den Italienern nachzustreben, erreicht dieses Ziel aber nicht, da die deutsche Sprache sich dem Rezitativ noch nicht fügen will, und der deutsche Tonsetzer aus den überkommenen geschlossenen Formen sich noch nicht herausfindet. Nur als ein Beispiel,

wie selber in dieser bescheidenen Erscheinung das deutsche Streben nach Charakteristik durch die instrumentale Begleitung sich offenbart, sei die Anordnung des Komponisten angeführt, „daß den Rümsen Geigen, Laute und Flöte, den Schäfern Schalmeien, Zwerchpfeifen und Flageolett, dem Trügewald aber ein großes Horn zugeeignet werden“.

„Seelewig“, in der wir die Keime des späteren deutschen Singspiels wohl erkennen können, blieb eine vereinzelte Erscheinung. Da das deutsche Volk Mühe genug hatte, das verwüstete Haus seines Daseins wieder aufzubauen, war an den künstlerischen Schmuck desselben vorerst nicht zu denken. Trotzdem ist auch in Deutschland die Errichtung des ersten öffentlichen Opernunternehmens dem Bürgerstande zu danken und nicht einem Fürsten. Wie in Italien die freie Republik Venedig, so war es auch in Deutschland eine freie Handelsstadt, die keinen Fürstenhof zum Mittelpunkt hatte, in der die Oper ihr erstes festes Heim fand. Die

Hamburgische Oper

ist die seltsamste Erscheinung des deutschen Musiklebens um die Wende des 17. Jahrhunderts. Sie hat genau 60 Jahre bestanden und hat nur schwache Seitenstücke und keine Fortsetzung gefunden. Die Hamburger Verhältnisse hatten nicht nur in politischer Hinsicht etwas ähnliches mit den Venezianischen. Die alte Hansastadt war vom Krieg weniger schwer heimgesucht worden, als das übrige Deutschland, und ihre vielfachen Verbindungen verhalfen ihr schneller wieder zur Erholung. Da wurde es ein Stolz dieser Stadt, für ihre künstlerische Unterhaltung reiche Mittel flüssig zu machen und sich vor allem auch die besten Musiker des deutschen Landes zu sichern. An den Orgeln ihrer Kirchen saßen die trefflichsten Organisten der Zeit, wie Johann Adam Reinken, Johann Prätorius, Heinrich Scheidemann, Wegmann, und auch für die weltliche musikalische Unterhaltung war im „collegium musicum“, das im Refektorium des Domes abgehalten wurde, ein weit berühmter Mittelpunkt geschaffen, in dem die bedeutendsten musikalischen Leistungen der damaligen Zeit zu Gehör gebracht wurden. Diese reichen Kaufleute, die selber so gut zu leben wußten, sorgten auch für ihre Musiker in einer im übrigen Deutschland nicht geübten Weise. Es steckte freilich gerade in den weltlichen Musikern damals noch soviel vom alten Vagantentum, daß man diese Reichlichkeit ihrer Gehälter fast bedauern möchte; denn sie trägt sicher einen Teil der Schuld daran,

daß mancher begabte Künstler vor Wohlleben nicht zur rechten Sammlung seiner Kräfte kam.

In Hamburg also ging am 2. Januar 1678 die erste deutsche Originaloper in Szene. Unternehmer waren eine Anzahl wohlhabender Bürger, der Lizenziat Lütjens, der Organist Johann Adam Reinken und der Rechtsgelehrte und Ratsherr Gerhard Schott standen an der Spitze. Der letztere war die Seele des Unternehmens, dessen Blütezeit mit seinem 1702 erfolgten Tode unwiderbringlich dahin war. Man hatte ja nun keineswegs die Absicht, hier etwas anderes zu schaffen, als was die Italiener mehr als ein halbes Jahrhundert zuvor schon gestaltet hatten. Aber auch ohne solche programmatische Absichten mußte infolge der Verschiedenheit der Verhältnisse etwas anderes entstehen: denn nicht höfischer Unterhaltung, sondern dem Bürgertum diente dieses Unternehmen, von seinen Wünschen wurde der Charakter bestimmt. Das offenbart sich gleich darin, daß die biblischen Stoffe hier in den Vordergrund treten. Leider fehlte der wirklich schöpferische Dichter, der es vermocht hätte, die naturwüchsigen und damit gesunden Wünsche des Volkes zu veredeln und die noch völlig ungebildete, aber auch noch unverbildete Zuhörerschaft in künstlerischem und nationalem Geiste zu erziehen. Langweilige Gelehrsamkeit, unfruchtbare Allegorie und zopfig steife Formengebung ließen die ernst strebenden Dichter zu keiner glücklichen Schöpfung gelangen, während die oberflächlich veranlagten nur allzu rasch den groben Instinkten des Pöbels verfielen und sich hier durch Roheiten und Abgeschmacktheiten billigen Erfolg holten. Auch die biblischen Stoffe blieben davon nicht verschont; bald wurde auch das Heiligste nicht aus böser Absicht, sondern aus Unbildung so erniedrigt, daß man es fast als Erlösung empfindet, wenn später neben den derb komischen, das städtische Leben und die heimische Vergangenheit aufnehmenden Werken die mythologischen und historischen Stoffe der italienischen Oper ihren Einzug halten.

Hand in Hand mit der geistigen Verrohung ging eine Steigerung der äußeren Pracht der Ausstattung, die einerseits auf einen groben Realismus, andererseits auf einen möglichst sinnfälligen und protzig teuren Aufwand hinauslief. Der Aufwand an Kostümen, die Beteiligung von großen Massen der Mitspielenden, das Auftreten von Pferden und allerlei exotischem Getier wurde der Spektakelsucht der Masse bald zur Hauptsache. Andererseits bleibt zu bedenken, daß es um die deutsche Gesangskunst, zumal in den ersten Jahrzehnten noch sehr schlecht bestellt war; so nahm man eben die Kräfte, wo man

sie fand: Handwerker, verlaufene Studenten, aufgelesene Vagabunden, allerlei gescheiterte Existenzen, daneben in der Weiblichkeit — da man von den „welschen Kapaunen", wie Mattheson sie nennt, in gesunder Empfindung nichts wissen wollte — Marktweiber und sogar Dirnen wurden in die Gewänder der Götter, Göttinnen und Heroen der Menschheit gesteckt. Allmählich besserten sich diese Verhältnisse, vor allem durch die außerordentlichen Fähigkeiten des Dirigenten Kusser; aber es ist doch bezeichnend, daß die durch Schönheit und Stimme gleich berühmte Sängerin Conradi in musikalischer Hinsicht so unwissend war, daß sie keine einzige Note kannte, und ihr die Rolle so lange Ton für Ton vorgesungen werden mußte, bis sie sie auswendig behalten hatte.

Eröffnet wurde die Opernbühne auf dem Gänsemarkt mit dem geistlichen Singspiel „Adam und Eva oder der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch". Der Text stammte von dem kaiserlichen Poeten Richter, die Musik hatte Johann Theile, (1646—1724), ein Schüler von Heinrich Schütz geschaffen, der sich schon zuvor als guter Orgelspieler und großer Fugensetzer Ruhm erworben hatte. Von den wenig bedeutenden Komponisten in der ersten Zeit sei nur der Geiger Nikolaus Adam Strungk (1640—1700) genannt, der als Geiger auf seinen späteren Fahrten nach Italien selbst den berühmten Archangelo Corelli in Schatten stellte. Es kamen übrigens auch schon in der ersten Zeit neben den einheimischen Werken fremde, zumal französische, zur Aufführung.

In den bürgerlich gediegenen, aber doch etwas langweiligen Betrieb kam ein anderes Leben, als Johann Siegmund Kusser 1693 Kapellmeister und Direktor der Oper wurde. In diesem unruhigen Geist steckte etwas vom Zigeunerblut seiner Heimat (er war 1657 zu Preßburg geboren). Es duldete ihn nirgends lange, aber wo er hinkam, erreichte er durch die Energie seiner Persönlichkeit auch mit unzulänglichen Kräften Bedeutendes. Nach Matthesons Urteil in der „Ehrenpforte" muß er das Ideal eines Dirigenten gewesen sein. Leider blieb er — dessen Opern der internationalen Laufbahn Kussers entsprechend den italienischen Stil tragen — nur bis 1697 in Hamburg. Er hat dann später noch in Paris, Italien und zuletzt in Dublin eine große Tätigkeit entfaltet und ist 1726 gestorben. Kusser hatte auch einen oder vielleicht den für die deutsche Oper damals begabtesten Komponisten nach Hamburg gezogen. Schon 1694 war ihm der um 1674 in Teuchern bei Weißenfels geborene Reinhard Keiser in

die Hansastadt gefolgt und wurde hier schon nach den ersten Werken der erkorene Liebling der Bevölkerung. „Wenn man auf dem natürlichen historischen Wege, nämlich auf dem Gang durch Deutschland im 17. Jahrhundert, endlich bei Keiser anlangt, so überkommt einen plötzlich das Gefühl des Frühlings: seine Töne sind wirklich gestaltet wie die ersten Blüten der neuerwachenden Natur, ebenso zierlich, klein und behende, ebenso verwelklich und von derselben untadeligen Schönheit. Aber an dem Säewerk, welches zur selben Zeit in Hoffnung reicher Garben herrlich aufging, hat er allerdings wenig teil," urteilt der Händelbiograph Chrysander (Händel I, 80). Der gleichzeitige Mattheson pries ihn uneingeschränkt: „Was er setzte, das sang sich alles aufs anmutigste, gleichsam von sich selbst, und fiel so melodisch reich und leicht ins Gehör, daß man's fast eher lieben als rühmen möchte". Leider fehlte diesem Manne, in dem ganz vereinzelt zu jener Zeit das freudige deutsche Singtalent lebte, jeglicher ernst künstlerische Trieb und alle sittliche Kraft. Er blieb zeitlebens „der Züchtling der Natur", wie ihn der gelehrte Telemann verächtlich schalt, strebte niemals nach künstlerischer Kultur und hat leider auch seine Natur verkommen lassen. Das üppige Hamburg wurde ihm gefährlich; als er von 1703—1707 gar selber die Direktion führte, jagte er wahllos in den Mitteln der Gunst des Pöbels nach, büßte freilich seinen Leichtsinn mit dem Zusammenbruch, mußte sogar Hamburg verlassen, fand dann in den kärglichen Verhältnissen gleich wieder den richtigen Schaffenseifer, sodaß er zwei Jahre später (1709) mit zwei neuen Opern zurückkommen und seinen alten, prahlerisch üppigen Lebenswandel — er ließ sich stets von zwei Bedienten „in aurora liberey" begleiten — wieder aufnehmen konnte. So verkam seine Kunst in moralischer Hinsicht immer mehr, und er frönte den niedrigsten Instinkten des Pöbels in solchem Maße, daß 1725 seine 107. Oper, „die Hamburger Schlachtzeit", wegen großer Anstößigkeiten, in der auch in dieser Hinsicht „freien" Stadt vom Senat verboten werden mußte. Von 1719 ab versuchte er sein Glück meist außerhalb, wußte sich aber doch in Hamburg seinen Platz so warm zu halten, daß er nach vergeblichen Versuchen, in Stuttgart oder in Kopenhagen anzukommen, 1728 die Kantorei- und Kanonikerstelle an der Katharinenkirche erhielt, deren reichliche Einkünfte er bis zu seinem Tode, 1739, genoß.

Die Reihe der Hamburger Lebemannstypen setzt in recht eigenartiger Weise Johann Mattheson (1681—1764), ein geborener

Hamburger, fort. Als eine in dieser Zeit, in der die Gelehrsamkeit sich nur in der Würde der steifen Perücke wohl fühlte, doppelt seltsam wirkende Mischung von erstaunlich fleißiger Gelehrtennatur mit allzu selbstgefälligem, aber vielseitigem und überall verwendbarem Künstlertum; dabei ein wenig wählerischer Genießer, andererseits wieder Patrizierart glücklich nachahmender Gönner steht der für die Kenntnis der musikalischen Verhältnisse seiner Zeit außerordentlich wichtige Mann vor uns da. Als Komponist hat er trotz seiner zahlreichen Arbeiten nicht viel zu bedeuten, und der sittliche Halt, durch den er in dieser Zeit Keisers der Bühne seiner Vaterstadt mehr hätte nützen können, fehlte ihm auch, wenn ihn auch seine gewandte und kluge Lebensart vor dem Verkommen schützte. So hat ihn die Musikgeschichte hauptsächlich als den Verfasser zahlreicher wissenschaftlicher Werke zu nennen, unter denen „das neu eröffnete Orchester" (1713), „die critica musica" besonders aber „der vollkommene Kapellmeister" (1739) und „Grundlage einer Ehrenpforte" (1740) bis auf den heutigen Tag ihren Wert behalten haben. Am 17. April 1764 ist der bis an sein Ende gleich unermüdlich und vielseitig arbeitende und nach Möglichkeit das Leben ebenso vielseitig genießende Mann gestorben. Unter seinen Verdiensten, für deren Aufzählung und reichliche Beleuchtung er doch immer noch am fleißigsten besorgt war, pflegte er sich besonders hoch die Begünstigung Händels anzurechnen. Unser großer Händel war 1703 als neunzehnjähriger Jüngling nach Hamburg gekommen. Der Ruf der Oper war also trotz ihres Niedergangs noch so stark, daß der an Können und auch an sittlichem und künstlerischem Ernst der Auffassung seines Berufs schon damals seine ganze Umgebung überragende junge Künstler hier sein Ziel am ehesten erreichen zu können glaubte. Der Allerweltsmensch Mattheson lernte den jungen Musiker sofort nach seiner Ankunft kennen, und wenn er auch nur drei Jahre älter war, so war er doch klug genug, die außerordentliche Begabung des Jünglings zu erkennen und edel und berechnend genug, ihn sofort zu begönnern. Händel war freilich nicht der Mann, sich begönnern zu lassen, und so kam es auch zum Zerwürfnis, wobei es freilich dem aalglatten Hamburger bald wieder gelang, den jungen Künstler zu versöhnen. Händel, der sich zuerst recht bescheiden an ein Pult der zweiten Violine gesetzt hatte, lernte hier schnell, was ihm nach seiner strengen Kantorenschulung an Gewandtheit der Mache und auch an Leichtigkeit der Melodieführung fehlte. Am 8. Januar 1705 kam seine erste Oper „Armida oder der in Kronen

erlangte Glückswechsel" zur außerordentlich erfolgreichen Aufführung; bald folgte sein „Nero". Die beiden Werke müssen auf die Hamburger einen unauslöschlich starken Eindruck gemacht haben. Es ist ja leicht erklärlich, daß gerade gegenüber der leichten und weichlichen Art Keisers, die herbe Größe, ernste Leidenschaft und scharflinige Charakteristik, die schon in diesen ersten Werken Händels liegt, doppelt hervorstechen mußten. Händel wäre auch sicher der beste Mann dazu gewesen, die Hamburger Oper hoch zu bringen. So kurz seine Wirksamkeit an diesem Orte war, so empfand doch das Volk jetzt stärker als je zuvor die Erbärmlichkeit mancher der Hanswurstiaden, des Sprachmischmaschs und der Zoterei in den Werken Keisers und seiner Genossen. Händel wurde denn auch nach Keisers Abgang von dem neuen Direktor sofort für neue Opern verpflichtet; aber er schuf nur noch ein Werk für die Hamburger Bühne, das seiner Länge wegen als zwei Opern gegeben wurde, „Florindo" und „Daphne". Als diese Werke zur erfolgreichen Aufführung kamen, hatte Händel die Hansastadt bereits verlassen und begann im Ausland sich zu jenem Universalmenschen heranzubilden, der in sich die musikalischen Kräfte der damaligen Welt aufnahm und mit seinem deutschen Wesen durchtränkte. Die Hamburger haben aber seiner Wirksamkeit stets in Dankbarkeit gedacht und bei der späteren glänzenden Entwicklung des Künstlers immer mit Selbstzufriedenheit betont, daß er sich in ihrer Stadt die ersten Sporen verdient hatte.

Den Niedergang der Oper aber vermochten die vielfachen neuen Direktionsversuche nicht aufzuhalten. Auch die 1722 erfolgte Berufung Georg Philipp Telemanns (1681—1767) half nicht. Ja, wenn das durch Ruhm oder durch fruchtbares Schaffen möglich gewesen wäre, hätten die Hamburger sich kaum einen Besseren suchen können, als den in jenen Tagen einem Bach weit vorangestellten Kantor des Hamburger Johanneums. Telemann, eine scharfsichtige und geistreiche, daneben eine unermüdlich fleißige Natur, hat die Schäden der Hamburger Oper sicher erkannt, aber es fehlte ihm ursprüngliche Schöpferkraft. Mit seinem reichen Können und großen Wissen hat er eine kaum aufzählbare Zahl von Werken (44 Passionen, zahlreiche Oratorien, 600 Ouvertüren, noch mehr Kantaten, 40 Opern und eine Menge Instrumental- und Gesangskompositionen der verschiedensten Art) geschaffen, die oft außer der Gewandtheit des Satzes eine freilich durch bewußte Ueberlegung gewonnene Originalität aufweisen; aber etwas Gewinnendes, Packendes oder gar Hinreißendes haben sie alle nicht.

So ging es denn unaufhaltsam abwärts. Der Boden eines gesunden Volkstums, aus dem immerhin die ersten biblischen Opern gewachsen waren, war längst verlassen. Jetzt hatte man einerseits ein halbinternationales Gemisch, dem man als volkstümliche Kraft die plebejische Rohheit entgegensetzte. 1739 hörte die Hamburger Oper nach 60jährigem Bestehen, während dessen 246 verschiedene Opern aufgeführt worden waren, auf. Zwei Jahre später hielt dann auch in Hamburg die italienische Oper unter Angelo Mingotti ihren Einzug in das Haus am Gänsemarkt, das den ersten groß angelegten Versuch deutscher Musikdramatik entstehen und vergehen gesehen hatte.

Die italienische Oper in Deutschland

zeigt wie kein anderes Gebiet die völlige Unterjochung des deutschen höfischen Geschmacks unter die Fremde. Mit dem lärmvollen, vielfach glänzenden, aber zumeist doch innerlich hohlen Gefolge von Komponisten, Kapellmeistern, Dichtern, Sängern, Sängerinnen, Maschinenkünstlern, Architekten hielt die italienische Oper seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in den deutschen Residenzen ihren überall sieghaften Einzug. So verarmt Deutschland war, für diese fremden Gäste war es das Land, wo am leichtesten Ehre und Gold zu holen war. Dafür verstanden sich die Südländer auf die im absolutistischen Zeitalter doppelt einbringliche Kunst der Beweihräucherung fürstlicher Fähigkeiten auch viel besser, und dabei feiner als die deutschen Gelehrten und Hofdichter, denen es ja am guten Willen zur Schweifwedelei keineswegs gebrach. Die Gesamterscheinung dieser italienischen Oper in Deutschland ist mit ihrem aufdringlichen Glanze ein so trauriges Bild unserer Kultur, daß es einem recht schwer fällt, sich der wertvollen Einzelheiten, die auch in diesem Kunsttreiben entwickelt wurden, zu freuen und die leichte Rokokoschönheit dieses Taumellebens zu genießen.

Einen leichten Dienst hatten die Hofpoeten und Hofkomponisten ja nicht. Die letzteren waren überdies zumeist Kapellmeister und brachten während ihrer Amtszeit fast ausschließlich eigene Kompositionen zu den Dichtungen der Hofpoeten zur Aufführung. Beide waren geschickt genug auf örtliche Verhältnisse Bezug zu nehmen. Zeno und Metastasio in Wien, Pallavicino in Dresden, Terzago in München waren die bewährtesten Dichter. Daß die jeweils berühmtesten

Meister Italiens als deutsche Hofkomponisten verschrieben wurden, ist bereits im vorigen Kapitel erwähnt worden. Auch die ersten Gesangsgrößen der Zeit wirkten in Deutschland, wo man sich zu den besten italienischen Maschinisten französische Ballettmeister verschrieb. Nur die Instrumentalisten waren meist Einheimische. Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts wurden in den deutschen Residenzen dann auch besondere Komödienhäuser nach italienischem Muster gebaut. Der Hof und geladene Gäste waren die Zuschauer; der heute leider noch übliche Logen- und Rangbau entspricht diesem höfischen Gesellschaftstreiben, niemals aber einem Volkstheater. Erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts hatte auch ein breiteres Publikum gegen Entgelt Zutritt. Selbst in der Spielzeit folgte man dem italienischen Vorbild; zum Karneval kamen dann allerdings noch die fürstlichen Festtage aller Art. Oft genug verwischte sich dabei noch der Charakter der Veranstaltung, so daß aus einer Vorstellung vor dem Hofe eine Unterhaltung der Gesellschaft („Wirtschaften") wurde, wobei sogar das fürstliche Paar mitwirkte. Wien, München, Dresden, Berlin, Hannover, Braunschweig, Stuttgart waren die wichtigsten Pflegestätten dieser Kunst.

Aus der großen Zahl der ihr huldigenden Künstler sei an dieser Stelle nur noch einer genannt: Johann Joseph Fux, der durch vier Jahrzehnte in Wien bedeutsam wirkte. Wie so viele bedeutende Musiker dieser Zeit entstammte er bescheidensten Verhältnissen. Als Bauernsohn wurde er etwa 1660 im steyrischen Hirtenfeld geboren. Dann weiß man so gut wie nichts von ihm, bis er 1696 als Organist an der Wiener Schottenkirche auftaucht. Seit 1698 steht er in kaiserlichen Diensten als Hofkompositor, Kapellmeister bei St. Stephan (1705) endlich 1715 als erster Hofkapellmeister. Caldara, Conti, Porsile wirkten unter ihm, dessen erst 1741 mit seinem Tode beschlossene Wirksamkeit die Glanzzeit der kaiserlichen Hofkapelle bedeutet. Fux war ein sehr eifriger Komponist, aber nirgends von wirklich ursprünglicher Kraft. Sein Bestes liegt wohl in der Kirchenkomposition dank seiner glänzenden Beherrschung aller Mittel des kontrapunktischen Stils („der österreichische Palestrina"). Unter den zwanzig dramatischen Werken ist die 1723 in Prag zur Aufführung gelangte Krönungsoper „Costanza e fortezza" weniger um ihres inneren Wertes willen, als durch die glanzvolle Wiedergabe, die sie erfuhr,, berühmt geworden. Fux entfaltete große Wirksamkeit als Lehrer und Theoretiker. Sein 1725 veröffentlichter „Gradus ad Parnassum" war eigentlich bereits beim Erscheinen veraltet, hat aber trotzdem noch

lange als Theoriewerk eine Sonderstellung eingenommen. Gegenüber der großen Zahl italienischer Musiker zeigt Fux als Charakter und Mensch die biedern Eigenschaften deutschen Wesens. Ein treuer Diener seines Herrn, ein treuer Diener seiner Kunst: man mußte nur erst das wahre Ideal dieser deutschen Kunst erkennen; an Kräften, es zu verwirklichen, fehlte es nicht.

2. England.

Man sollte meinen, daß in England am ehesten die Vorbedingungen für eine eigenartige Gestaltung des Musikdramas gegeben waren. Das Volk war reich, besaß eine eigenartige Kulturentwicklung und dazu starkes nationales Selbstbewußtsein. Auf dramatischem Gebiet hatte es vor allen anderen neueren Völkern eine reiche Entwicklung hinter sich, die es schnell zur stolzesten Höhe hinaufgeführt hatte. Als die Florentiner mit eifriger Gelehrsamkeit das antike Drama suchten, hatte hier Shakespeare (1564—1616) mit den kühnen Händen des von der heiligen Macht ursprünglicher Schöpferkraft getriebenen Genies das Drama der Neuzeit gestaltet. Den Herzenskündiger hat man ihn immer wieder genannt; und Herzenssprache soll aber doch gerade die Musik sein. Wie hat Shakespeare diese Musik geliebt! Kein anderer Dichter hat ihr solches Lob gesungen wie er, der dem nicht Musikempfänglichen die menschliche Vertrauenswürdigkeit absprach. Dabei hatte zu gleicher Zeit auch die englische Musik sich zu hoher Bedeutung emporgeschwungen. Daß der kunstvolle und liebenswürdige Madrigalgesang eine unvergleichliche Pflege fand, ist früher hervorgehoben worden (S. 253); im Kapitel über die Instrumentalmusik (S. 405) werden wir hören, daß in dieser Zeit das englische Volk sogar einen eigenen Musikstil voll fruchtbarer Entwicklungskeime fand. Und doch, trotzdem die Engländer schon damals alle Erscheinungen der Welt kennen lernten, trotzdem ihr Musikbedürfnis auch schon damals alles von fremder Seite Gebotene freudig aufnahm, kam die Florentiner Oper jetzt nicht ins Land.

Zunächst hat sicher gerade die hohe Bedeutung, zu der das Wortdrama gesteigert worden war, die Einführung des ja noch recht kärglichen Musikdramas verhindert. Danach kam über das Land die böse Zeit des gewaltigen politischen Kampfes, in dem Oliver Cromwell den morsch gewordenen Thron des absoluten Königtums zerschmetterte und der Selbständigkeit des mündig gewordenen Volks zum Siege

verhalf. Aber dieser Cromwell war Puritaner. Er, der die Freiheit so liebte, wurde aus Haß gegen die Fröhlichkeit zum Tyrannen. Theater und öffentliche Musik, und zwar sogar die kirchliche, sollten mit Gewalt ausgerottet werden. Im Hause freilich haben, wie Miltons Gestalt beweist, auch die Puritaner der Musik ein bescheidenes Heim gewährt.

Es konnte natürlich nicht gelingen, aus dem „old merry England“ ein Volk kopfhängerischer Mucker zu machen. Noch zu Cromwells Lebzeiten, 1656, wurde der Versuch gewagt, eine englische Oper nach italienischem Vorbild zu schaffen. Er mißlang; nicht durch Eingreifen der Regierung, sondern durch die Unzulänglichkeit der englischen Musiker. Vier Jahre später zog mit dem Söldling Frankreichs, Karl II., das Franzosentum in England ein. Was der Hof dazu tun konnte, um diesem zum Siege zu verhelfen, geschah, und die äußeren Verhältnisse begünstigten wenigstens bis zu einem gewissen Grade diese Fremdherrschaft. Nach der aufgezwungenen Enthaltsamkeit brach die Lebenslust mit verdoppelter Kraft hervor; das verderbliche Beispiel des Hofes kam hinzu; anstatt der früheren Lustigkeit und Lebenskraft beherrschten Ausschweifung und niedrige Sinnlichkeit das neu auflebende Lustspiel, während das ernste Drama Drydens sich die Fesseln des französischen Klassizismus anlegte. Freilich, das englische Volk war zu gesund, um zu erliegen; aber die Gesundheit zeigte sich schon jetzt für die Kunst im Konservativismus. Während die neue Heilslehre vom monodischen Stil sonst die ganze Welt eroberte, begann in England eine fast rührende Pflege des alten kontrapunktischen Madrigalgesangs. Als starke Gegenmacht wirkte nun das Volkslied, das schon einmal für die Instrumentalmusik von lebenspendender Bedeutung geworden war, das auch jetzt beinahe zu einer echt englischen Oper geführt hätte. Es wirkt wie Schicksalsbeschluß, daß es nicht dazu kam. Das Geschick gab England nur noch einen schöpferischen Musiker, und diesem gönnte es nur eine knappe Lebenszeit, so daß nicht reifen konnte, was in ihm lag.

Im Todesjahre Cromwells 1658 war Henry Purcell geboren. In der strengen Schule der alten Kunst erzogen, hatte er doch von Jugend an auch die Kraft der Volksmusik eingesogen und war durch seinen späteren Lehrer Blow mit der früheren selbständigen englischen Instrumentalmusik bekannt gemacht worden. „In ihm war die alte englische Freudigkeit lebendig, der Sinn für körnige Herzenswärme und urgesunde Melodie. Die Liebe zu diesem nationalen Besitz

ließ ihn zuerst sich gegen das französische Deklamationsprinzip wenden, sie trieb ihn der Pflege echt volkstümlicher Innigkeit und wahr empfundener Weisen zu". (Nagel, „Geschichte der Musik in England", Straßburg, 1897). So brauchte er nicht bewußt den Engländer gegen die Ausländer auszuspielen und kam doch zu seiner eigenen nationalen Tonsprache, und das englische dramatische Blut rollte so stark in seinen Adern, daß er ohne Suchen zum begleiteten, mit ariosen Einzelzügen bereicherten Rezitativ kommt, als erster vor Scarlatti, der wahrscheinlich unabhängig vom Engländer diese bedeutsame Neuerung einführte und von der Welt als Erfinder derselben gefeiert wurde. Purcell hat es in „Dido und Aeneas" in ganz bedeutsamer Weise ausgebildet. Daneben finden sich in seinen Werken Szenen von gewaltiger dramatischer Kraft, und der musikalische Ausdruck seiner Melodie steht an Sinnfälligkeit kaum hinter italienischen zurück, übertrifft sie dagegen weit an gesunder liedmäßiger Kraft. Leider fehlte Purcell jegliche Selbstkritik, und wie er ohne alle Bedenken seinen echt germanischen Melodiegängen das leichtfertige Zierwerk des italienischen Koloraturgesangs einfügte, so bringt er auch im Orchester unmittelbar neben fein charakterisierenden Stellen solche von öder Bedeutungslosigkeit. Er erkannte auch nicht, daß es seine Kraft völlig am unrechten Orte verschwenden hieß, wenn er sich damit begnügte, die Musik neben das Drama zu stellen. Seine zahlreichen, oft sehr ausführlichen Schauspielmusiken zu Werken von Shakespeare, Dryden und anderen zeitgenössischen Dramatikern gehören einer hohlen, und innerlich haltlosen Zwittergattung an, aus der niemals ein gesundes Musikdrama werden konnte. Aber da er alle Anregungen, die ihm von außen kamen, aufzunehmen und in einem durchaus eigenen Geiste zu verarbeiten und umzugestalten wußte, wäre er wohl sicher zur echten Oper gelangt, wenn nicht ein früher Tod schon 1695 seinem arbeitsreichen Leben ein Ende gemacht hätte. So aber erscheint sein Wirken für die Oper als Episode, und wir müssen in seinen kirchlichen und damit konservativen Werken seine bedeutsamsten musikalischen Leistungen sehen. Seit Purcell hat England keinen bedeutenden schöpferischen Geist in der Musik und als eigenartige musikdramatische Leistung nur die verrufene Bettleroper (vgl. VII. Buch, Kap. 1.) hervorgebracht. Der Meister, den die Engländer als ihren größten Tonkünstler verehren, war der Deutsche Händel, der von 1710 ab dem englischen Musikleben den Stempel seines gewaltigen in der Erscheinung universalen, im Kern urdeutschen Wesens aufprägte.

3. Frankreich.

Der Spott Björnsons, daß Frankreich für sein Geistesleben mit einer chinesischen Mauer umgeben sei, ist für die Vergangenheit in noch höherem Maße als für die Gegenwart berechtigt. Aber so gewiß dieser Abschluß manche Mängel und viele Einseitigkeiten im Gefolge gehabt hat, im allgemeinen ist die Abneigung gegen das Fremde, das Vertrauen auf die eigene Art, dem Lande zum Heile ausgeschlagen. Seine Kultur hat sich dadurch eine hohe Eigenart bewahrt, und wenn sie nicht nach allen Seiten genügend ausgebildet worden ist, so hat sie doch dort, wo der französische Geist, der mit Stolz gepflegte esprit gaulois sich ausleben kann, durch die Selbständigkeit der Ausbildung einen ganz eigenartigen Wert und erzielt umso stärkere Wirkungen. Am günstigsten ist das Ergebnis in den Fällen, wo die fremde Anregung nicht völlig abgewiesen, aber in durchaus nationalem Geiste umgebildet und in Verschmelzung mit dem dem Lande allein gehörigen ausgebildet wurde. Das charakteristischste Beispiel dafür ist die Oper. Hier ist es nur Frankreich gelungen, sich der Übermacht der italienischen Oper zu erwehren oder doch das fremde Vorbild mit den einheimischen Bestrebungen so zu verbinden und den eigenen Sonderbedürfnissen gemäß so umzugestalten, daß die französische Oper als eigenartiges und selbständiges Gebilde dasteht.

Das ist um so merkwürdiger, als diese neue französische Oper keineswegs an die alte bodenständige Kunst eines Adam de la Halle anknüpft. Dieser blieb eine vereinzelte Erscheinung und ohne unmittelbare Einwirkung. Umso bezeichnender ist es für die Beständigkeit des französischen Charakters, daß die jetzt im gewaltsamen Ringen mit der Fremde herausgebildete französische Spieloper schließlich denselben Charakter erhält, wie das bodenständige Gewächs der Singspiele des buckligen Meisters von Arras. Die Umbildung der aus der Fremde erhaltenen Anregungen ist eine so vollständige, daß die französische Oper ihre Widerstandskraft gegen die italienische durch die Anlehnung an eine Kunstform erhält, die selber etwa anderthalb Jahrhunderte früher aus Italien nach Frankreich eingeführt worden war: das Ballett. Durch die Königin Katharina von Medici waren die am Hofe der Medici beliebten großen Aufzüge und Prunkdarstellungen an den französischen Hof verpflanzt worden. Ihre Absichten verwirklichte der italienische Geiger Balthazarini, der in Frankreich den Namen Beaujoyeux erhielt. 1581 wurde unter seiner Leitung zur

Vermählung des Herzogs von Joyeuse mit Margaretha von Lothringen unter dem Namen „ballet comique de la reine“ ein ungeheuerliches Spektakelstück aufgeführt, das von zehn Uhr abends bis vier Uhr morgens dauerte. Dieses Ballett hatte einen gewaltigen Erfolg. Die ganze Gattung sagte offenbar nicht bloß der französischen Gesellschaft im höchsten Maße zu, sondern auch den breiteren Volksschichten, denen dabei gütigst gestattet wurde, sich anzusehen, wie sich der Hof amüsierte. Die Erklärung dafür, daß diese Balletts so beliebt wurden, — man zählte bereits 1610 ihrer achtzig — liegt darin, daß sie nicht eigentlich Schaustellungen für den Hof, sondern von der Gesellschaft selber für sich ausgeführte Prunkfeste waren. Die ganze Hofgesellschaft, der König selbst beteiligten sich bei diesen Spielen. Es kam nur auf Unterhaltung, auf die Möglichkeit der Prachtentfaltung, auf Gelegenheit zur Huldigung an die allerhöchsten Herrschaften, des weiteren auf die Möglichkeit des wechselseitigen galanten Spiels innerhalb der Gesellschaft, wohl auch der leichten boshaften Spötterei an. Der eigentliche Tanz war schon durch die Feierlichkeit des höfischen Zeremoniells, durch die Schwere der festlichen Gewänder, schließlich auch dadurch, daß es sich im ganzen bei den Ausführenden um Dilettanten handelte, nicht besonders mannigfaltig, die Musik also auch nicht. Ebensowenig kam es auf wirklich dramatischen Inhalt an. Es war vielmehr ein Aneinanderfügen einzelner großer Szenen, und man versuchte gar nicht erst durch Pantomimen deren Bedeutung klar zu machen, sondern half sich dadurch, daß die Auftretenden ein Sprüchlein hersagten oder in einer Arie, in reich verziertem Gesang, in einem Chor von ihrer Bedeutung und ihrer Absicht redeten. Diese Verbindung von Tanz, Musik, Gesang und Deklamation ist der Ausgangspunkt der französischen Oper geworden; die „große“ französische Oper von heute weist eigentlich noch immer diese Bestandteile auf. Vor allem hat das Ballett, wenn es auch später zurückgedrängt wurde, in ihr immer eine viel größere und wichtigere Aufgabe gehabt, als in der Oper der anderen Länder; in der großen Pariser Oper war es bis in unsere Zeit hinein der Mittelpunkt jeder Aufführung und begann zu einer ganz bestimmten Zeit; die Lebewelt fand sich eigentlich erst zum Ballett im Theater ein, und es ist bekannt, daß 1861 Richard Wagners „Tannhäuser“ dadurch zu Fall kam, daß das vom Komponisten für Paris nachträglich hinzugeschaffene Ballett an „falscher“ Stelle stand, so daß es bereits vorbei war, als die Mitglieder der Klubs es endlich nach alter Gewohnheit an der Zeit gefunden hatten,

im Opernhause zu erscheinen. Seitdem Wagners Werke in Frankreich ihren siegreichen Einzug gehalten haben, ist die alte Herrschaft des Balletts gebrochen.

Den älteren französischen Komponisten aber reichte die Form des Hofballetts völlig zur Betätigung aus. Die bereits 1570 durch Baïf gegründete „Akademie für Dicht- und Tonkunst" verkümmerte nach des Begründers Tode. Die zahlreichen politischen und religiösen Wirren, die Schrecken der Bartholomäusnacht drückten das gesamte Kunstleben darnieder. So blieb es bei den Ballettfestlichkeiten des Hofes und der höfischen Gesellschaft, bei denen man unter sich war und sich wechselseitig amüsierte, und selbst ein so hervorragender Liederkomponist wie Michel Lambert, der den monodischen Stil aus Italien nach Frankreich verpflanzte, fand für seine Kompositionslust völlig Genüge in den musikalischen Einschiebungen, zu denen ihm die Hofballetts Gelegenheit gaben. Selbst die Tatsache, daß die erste öffentliche Opernvorstellung in Florenz zur Verherrlichung der Vermählung Marias von Medici mit dem französischen König Heinrich IV. stattgefunden hatte, war ohne jegliche Wirkung auf das französische Musikleben geblieben, und der Dichter Rinuccini, der der Königin nach Paris gefolgt war, erkannte bald, daß hier für die neue Kunst kein geeigneter Boden sei und kehrte nach Italien zurück.

Erst mit dem Regierungsantritt Ludwigs XIV. setzten die Versuche zur Einführung der italienischen Oper ein und zwar war es der Kardinal Mazarin, der sich durch diese neue Unterhaltung während der Minderjährigkeit des Königs den Einfluß auf die kunstbegeisterte Regentin Anna von Österreich zu sichern hoffte. Mazarin verschrieb sich also die besten Operntruppen aus Venedig. 1645 wurde eine Oper Strozzis, Monteverdis „Orpheo" 1647, Werke von Cavalli 1654 und wieder 1662 im Saale eines königlichen Schlosses aufgeführt, aber ohne eigentlichen Erfolg. Die Franzosen vermißten hier alles, was ihr Nationalstolz, der sich auf die Entwicklung des großen Balletts viel zu gute tat, von solchen Aufführungen verlangte. So gern man ja antike Stoffe hinnahm, Dichtung und Musik mußten den französischen Charakter tragen. Hatte man doch sogar im Versdrama die klassische Welt am besten dadurch wieder zu beleben geglaubt, daß man sie in die Schnürbrust einer steifen Etikette und einer scharf geregelten akademischen Sprache einzwängte. Besser gefielen denn auch die durch diese Gastspiele der Italiener angeregten Schauspiele mit Musik von Corneille („Andromeda" 1650, „Das goldene Vließ" 1660, das letztere

mehr Ausstattungsstück), ebenso wie man in die Komödien Molières Tänze einschob, um sie der Form des Musikdramas zu nähern.

Immerhin war durch diese italienischen Gastspiele das Verlangen nach der Oper geweckt worden, nur sollte diese eine echt französische Nationaloper sein. Die Erfüllung dieses Wunsches gelang endlich der vereinigten Tätigkeit des Dichters Pierre Perrin und des Musikers Robert Cambert, die im April 1659 im Schlosse des Generalpächters de la Haye zu Issy bei Paris das Singspiel „La pastorale, première comédie française en musique“, zur Aufführung brachten. Diese erste französische Oper fand den höchsten Beifall des Volkes und der Hofkreise. Der Beifall verstärkte sich, als dieselben Künstler bald danach in „Ariadne“ an einem klassischen Stoff dieselbe französische Eigenart in der Mischung von Dichtung, Musik und Tanz erprobten. So wurde denn dem Dichter Perrin am 28. Juni 1669 ein königliches Patent auf zwölf Jahre ausgestellt, das ihn zur Gründung einer académie de l'opéra und zu Opernaufführungen in allen Städten des Reiches berechtigte. In einem neuerbauten Schauspielhause wurde danach am 19. März 1671 mit „Pomone“, opéra ou représentation en musique, die eigentliche französische Oper begründet. Die Einrichtung erhielt den Namen „académie royale de musique“. Der Erfolg der ersten Aufführung war ein ungeheurer, durch volle acht Monate hindurch wurde „Pomone“ gespielt; der Stolz der französischen Nation hatte triumphiert: man hatte eine eigene nationale Oper, die anders war, als die gefeierte der Italiener.

Freilich begleiten schon diese erste Oper jene heftigen ästhetischen Meinungskämpfe, die für das ganze nächste Jahrhundert für Frankreich charakteristisch blieben; denn die italienischen Musiker waren zumeist nicht nur Erfinder geschmeidiger Melodien, sondern auch selber recht geschmeidige Menschen, die sich den Wünschen des Publikums überall zu fügen verstanden, und so hatte Cavalli bereits 1662 die Sonderform der venezianischen Oper aufgegeben, dadurch daß er dieser, dem französischen Geschmack entsprechend, breite Chormassen einfügte. Auch den leichten Charakter der französischen Chansons, ihre prickelnde Rhythmik suchte er nachzuahmen, traf aber den Ton nicht besonders glücklich und unterschätzte zu sehr die Beliebtheit des Balletts. Immerhin fanden sich schon jetzt viele Kunstfreunde, die behaupteten, nur die italienische Sprache sei zur Oper geeignet, für Frankreich komme höchstens eine Tragödie mit eingeschobener Musik in Betracht und dergleichen mehr. Aber der Sieg von Perrin und Cambert war doch

durchschlagend und wäre jedenfalls noch gesteigert worden, wenn nicht die beiden bald uneins geworden wären, so daß sie nicht imstande waren, die Verpflichtungen zu erfüllen, die ihnen das königliche Privileg auferlegte. Unter diesen Umständen gelang es dem beim König in höchster Gunst stehenden Intendanten der königlichen Musik, Lully, das Privileg Perrins mit noch größeren Vorrechten an sich zu bringen. Lange hat man geglaubt, daß Lully dieser Erfolg nur durch betrügerische Schleicherei möglich gewesen wäre; diese Annahme ist jetzt widerlegt, aber es bleibt bestehen, daß es nur einem so geschmeidigen, schleichenden, aber zielbewußten, in der Verfolgung seiner Zwecke, wie in der Ausnutzung jedes Erfolgs gleich unbeugsamen Manne wie Lully, erreichbar war.

Jean Baptiste de Lully (1630—1687) stammte aus Florenz. Zwölfjährig war er nach Paris gekommen als Küchenjunge der Nichte des Königs. Aber eifriger als der Kochkunst oblag er dem Studium des Violinspiels und von den Gastspielen der italienischen Oper in Paris lernte niemand mehr, als er. Bald erwarb er sich durch sein Violinspiel und die Musik zu Hofballetts die Gunst Ludwigs XIV. in solchem Maße, daß er zunächst in die Gemeinschaft der 24 violons du roy und 1652 an die Spitze einer eigenen, für ihn geschaffenen Kapelle gesetzt wurde. Nun wurde ihm 1672 das erweiterte Patent Pierre Perrins übertragen, wonach er die académie royale de musique einzurichten hatte und auch vor dem Publikum gegen Bezahlung Opern aufführen durfte, „selbst jene, die vor uns aufgeführt worden sind“. Lully brachte noch im gleichen Jahre seine erste Oper, „la fête de l'amour et de Bacchus“, der achtzehn weitere folgten, zur Aufführung. In Quinault hatte er einen sehr gewandten Textdichter gefunden, dem es meist gelang, innerhalb der gezwungenen und eigentlich zur Äußerlichkeit zwingenden Form der französischen Chor- und Ballettoper echte Dichtungen zu schaffen; denn oft erreichte er es, daß diese Balletts und Tänze sich logisch aus dem Stoff ergaben und zur Erhöhung der dramatischen Wirkung beitrugen. In dieser Hinsicht hat Quinault bis auf den heutigen Tag nur wenige würdige Nachfolger gefunden.

Lully wollte, nach dem Vorbild der Florentiner, die antike Welt für die Oper neu gewinnen, natürlich so, daß sie gleichzeitig zu Huldigungen an den König diente, aber er erkannte, daß er in der Gesamthaltung etwas ähnliches erreichen mußte, wie das französische klassische Drama. Die Melodie ist bei Lully auf ein Mindestmaß zu-

rückgedrängt; der Einzelgesang besteht fast ausschließlich aus Rezitativen, die sich mit peinlichster Genauigkeit an den deklamatorischen Akzent anschließen. Auch die Chöre, die einen breiten Raum einnehmen, sind musikalisch dürftig und bewegen sich in den einfachsten Harmonien. Das Orchester ist bescheiden, besteht in den Rezitativen fast nur aus einem bezifferten Baß, zu dem nur selten Violine und einige Blasinstrumente hinzutreten. Von selbständigen Musikstücken kommen in der Regel nur die zweiteiligen, aus einem langsamen grave und einem fugierten allegro bestehenden, Ouvertüren und die kurzen Ritornelle als Vorspiele zu den Tänzen in Betracht. Dazu kommen dann die Tanzmelodien, die bezeichnenderweise in der französischen Oper den Namen airs haben. Diese Tänze, in denen Lully auch sein Bestes leistete, und die Bühnenaufzüge blieben für die französischen Komponisten der Kern der Oper, letzterdings diente die dramatische Handlung nur dazu, die Verbindung zwischen den verschiedenen Balletts herzustellen. Der Tanzrhythmus beherrscht die Gestaltung der Melodie, die schon mit Rücksicht auf die geringe Gesangskunst der zur Verfügung stehenden Kräfte in keiner Hinsicht den blühenden Reichtum der Italiener entfalten durfte. —

Es ist leicht erklärlich, daß vor allem jene, die die italienische Oper kannten, die französische bald langweilig fanden. Das Rezitativ vor allem wurde als psalmodierend, choralmäßig empfunden, und St. Evremond nannte die ganze Form der Lullyschen Oper „eine Dummheit, beladen mit Musik, Tanz und Maschinen". Die Gegnerschaft fand zum ersten Male einen schroffen Ausdruck in der 1702 erschienenen Schrift eines Abbé Raguenet, die den Vergleich zwischen den Italienern und Franzosen in der Musik zu vollen Gunsten der ersteren durchführte. Es erschienen natürlich Gegenschriften, aber von jetzt ab bis zu Gluck sind zweifellos die geistvolleren Schriftsteller Gegner der französischen Opernform. Die allerschroffsten Bekämpfer lieferte der Kreis der Enzyklopädisten, vor allem Rousseau und Grimm. In seiner für die Kenntnis dieser Periode so außerordentlich wichtigen „correspondence litéraire" finden wir für die ernste französische Oper von Lully bis Gluck kaum ein Wort der Anerkennung, dafür allen erdenklichen Spott und Hohn, wobei freilich Witz und Pointe über Sachkenntnis den Sieg davontrugen. Der schlimmste, immer wiederkehrende Vorwurf ist der der Langeweile. Die Tatsache, daß das französische Volk dieser Kunstgattung, in der durch die geschickte Anordnung der Tänze und Aufzüge seine Schaulust ebenso wie seine

Auffassung von Klassizismus durch die pathetische Deklamation befriedigt wurde, seine dauernde Gunst bewahrte, vermochte diesen Schriftstellerkreis nicht umzustimmen, und als 1758, also zwei volle Menschenalter nach ihres Schöpfers Tode, Lullys „Alceste" einen durchschlagenden Erfolg errang, sagt Grimm: „Diesen Lully haben wir länger als ein halbes Jahrhundert für ein Genie ausgegeben, obgleich seine trübseligen und frostigen Werke niemals die Wärme einer wirklichen Phantasie ausgestrahlt haben. Hasse, der soviel von der Leichtigkeit und Beweglichkeit der Franzosen gehört hatte, konnte, als er in Frankreich war, gar nicht genug über die Geduld staunen, mit der man in der Oper sich eine so schwerfällige und eintönige Musik gefallen ließ. Die Gewohnheit ist eben die stärkste menschliche Macht, und sie führt zu den wunderbarsten Erscheinungen".

Auch sonst kehren die Vorwürfe immer wieder, die Werke seien langweilig, Rezitativ und Arie wäre nicht auseinandergehalten, jede Art von Text werde in demselben ausdruckslosen psalmodierenden Ton gegeben, Tänze und Chöre nähmen einen viel zu breiten Raum ein. Die Vorwürfe sind bis zu einem gewissen Grade berechtigt, aber alle diese Erscheinungen beruhten darauf, daß die Lullysche Oper aus der nationalen Form des Balletts erwachsen war, daß sie stets danach trachtete, dem Geschmack und den nationalen Sonderbedürfnissen des französischen Volkes zu dienen. In dieser Wahrung des nationalen Charakters liegt die Stärke auch der Lullyschen Oper, und von ihr führt ein grader Weg einerseits zur Oper Glucks, andererseits zur französischen Spieloper; nur daß auf dem ersteren die Bereicherung der gesamten Musik für die Oper fruchtbar gemacht wurde, während auf dem zweiten eine Aneignung und Umgestaltung der in der Folgezeit nicht mehr abzuweisenden italienischen Einflüsse stattfand. Auf dem ersten Wege waren unter Lullys Nachfolgern André Cardinal Destouches und André Campra die bedeutendsten. Beide, zumal der letztere, nahmen italienische Anregungen in starkem Maße auf. Die erste bedeutsame Erscheinung der französischen Oper aber ist danach Jean Philippe Rameau (1683—1764), einer der größten Musiktheoretiker aller Zeiten, der durch seine Lehre von der Umkehrung der Akkorde für die musikalische Anschauung geradezu eine Erlösung brachte. Es zeugt für den blinden Eifer, mit dem die literarischen Kämpfe für und wider die französische Oper ausgefochten wurden, daß Rameau zunächst von den Lullysten bekämpft wurde. Er kam so zwischen zwei Feuer, denn auch die Enzyklopädisten sahen in ihm

ihren bittersten Gegner, seitdem er sich erlaubt hatte, die musikalischen Artikel Rousseaus in der Enzyklopädie scharf anzugreifen. Erst allmählich kamen die Lullysten dahinter, daß Rameau die unmittelbare Steigerung ihres Meisters bedeutete und sogar eine Reaktion gegen Campra darstellte. Was Rameau von Lully unterscheidet, ist eigentlich nur seine große Beherrschung der musikalischen Mittel. Stellung und Charakter des Rezitativs ist bei ihm die gleiche, die Chöre dagegen sind kunstvoller gebaut, und vor allem werden die Instrumente in viel ausgiebigerer und charakteristischerer Weise verwendet. In der Hinsicht konnten auch die besten Italiener nicht mit Rameau wetteifern.

Vielleicht aber waren die Anhänger Lullys nur deshalb zur Vernunft gekommen, weil jetzt wieder der gefürchtete italienische Gegner auf den Kampfplatz trat. Im Sommer 1752 war eine italienische Operngesellschaft unter der Leitung Bambinis nach Paris gekommen und hatte die Erlaubnis erhalten, im Saale der großen Oper Buffoopern aufzuführen. Man nannte sie deshalb „les bouffons“. Vor allem Pergolesis „Serva padrona“ fand einen Erfolg, der sich bald bis zum Fanatismus steigerte. Dazu trugen nicht nur die durchsichtige Arbeit und die süße Melodik bei, sondern auch die hervorragende Begabung der Darsteller. Überhaupt zeigte die italienische Oper in der ganzen Art ihrer Aufführung einen viel feineren musikalischen Zuschnitt, es wehte ein frischerer Zug durch das ganze Unternehmen, der scharf von der herkömmlichen Arbeitsweise der großen Oper abstach. Die Leidenschaften der Anhänger der verschiedenen Richtungen steigerten sich bis zu offenen Kämpfen während der Aufführungen, so daß im März 1754 die italienischen Sänger Paris verlassen mußten; aber ihre eifrigsten und gewandtesten Anhänger, wie Grimm, Rousseau, Diderot blieben in Paris. Rousseau begnügte sich nicht mit theoretischen Schriften, sondern schuf nun selbst eine Operette „Le Devin du Village“, in der er zeigte, wie die italienische Musik in der französischen Oper verwertet werden könnte. Dieser „Dorfwahrsager“ hatte einen riesigen Erfolg. Es hatte ja auch vorher in Frankreich komische Opern gegeben. Italiener hatten schon 1716 solche aufgeführt; viel wichtiger noch wurde die von ihnen gepflegte Sitte, von den ernsten Opern Parodien zu bringen, weshalb sie ihr Theater „opéra comique“ nannten. Dieser Name wurde ihnen dann bald vom französischen „théatre de la foire“ streitig gemacht, das neben alten Harlekinaden ebenfalls früh die Parodie mit eingelegten Gassenhauern (vaudevilles) gepflegt hatte. Die „comédie italienne“ und

diese Jahrmarktstheater führten nun wechselseitig einen erbitterten Konkurrenzkampf, bis im Jahre 1762 eine Verschmelzung der beiden Bühnen vorgenommen wurde, der nun der Name „opéra comique“ verblieb. Diese Bühne stellte sich die Aufgabe, die italienische Buffooper in echt französischem Geiste nachzubilden. Die mythologischen Stoffe wurden aufgegeben, statt ihrer wurden komische Vorgänge aus dem täglichen Leben der Bürger, der Bauern, der vornehmen Gesellschaft gewählt; man wurde dadurch gleichzeitig von der schematischen Formengebung frei, brauchte kein Ballett mit seinen ständigen Störungen und Unterbrechungen des dramatischen Laufs und ersetzte endlich auch das psalmodierende Rezitativ durch den gesprochenen Dialog.

Wieder war es ein nationalisierter Italiener, der den Franzosen die Übernahme der neuen Gattung erleichterte. Ägidio Romualdo Duni (1709—1775) war 1757 nach Paris gekommen und verstand es, seine italienische Musikernatur den französischen Textforderungen anzupassen. Ihm sahen einige Franzosen bald diese Mischung ab, wobei dann natürlich bei ihnen das französische Wesen stärker hervortrat. Pierre Alexandre Monsignys (1729—1817) Opern litten zwar unter einer etwas dilettantischen Arbeit, brachten aber eine Fülle leichter Melodik. Dagegen war François Michel Danican, genannt Philidor (1726—1795), einer der bedeutendsten Schachspieler seiner Zeit, seinen Landsleuten wieder zu gelehrt. Er versuchte die Gründlichkeit des deutschen Tonsatzes mit der italienischen Schönheitsmelodie zu verbinden.

Dann aber erhielt die französische komische Oper ihre Vollendung und damit ihre Stellung als eigentliche Nationaloper der Franzosen durch André Ernest Grétry (geboren 8. Februar 1768 zu Lüttich, gestorben 24. September 1813 in Montmorency bei Paris). 1768 errang er mit seiner ersten Oper, „le Huron“, einen vollständigen Erfolg. Bald gibt ihm Grimm den Namen eines französischen Pergolesi, und wenn er von anderer Seite als der musikalische Molière gepriesen wurde, so können wir daraus erkennen, mit welchem Entzücken die Zeitgenossen seine zahlreichen Werke aufnahmen. In Grétrys komischer Oper ist endlich die glückliche Mischung von ernster lyrischer Empfindung mit Komik erreicht. Er verzichtet völlig auf das Rezitativ, ermöglicht aber dadurch im Dialog jene geist- und pointenreiche Konversation, die den Franzosen das ihnen eigenste Gebiet der Komödie in die Oper verpflanzte. Das wichtigste war, daß Grétry

wirklich eine reiche musikalische Natur war, die für alle Stimmungen den angemessenen Ausdruck fand. Seine Opern machten zuerst von allen französischen die Rundreise über alle europäischen Bühnen. Nicht weniger als 61 Opern hat er geschaffen, unter denen vor allen „der Blaubart", „Richard Löwenherz" und „die Karawane von Kairo" starken Erfolg errangen. Wohl hatte auch Grétry für die große Oper geschrieben, immerhin hat er doch den eigentlich tragisch pathetischen Charakter, den die Franzosen hier verlangten, nicht getroffen. Diesen führte erst der Deutsche Gluck zum Siege, so daß wir diese Übersicht der französischen Oper, trotz ihrer großen Selbständigkeitsbestrebungen, mit demselben Ausblick schließen können, wie die der englischen: ein Musiker aus Deutschland, das damals so wenig in das breite öffentliche Musikleben eingriff, führte die entscheidende Wendung herbei.

Viertes Kapitel.

Kunstgesang und Gesangskunst.

1. Allgemeine Bedingungen der Entwicklung.

Im 17. Jahrhundert ersteht für die Musik eine neue Welt. Auch dieser Weltschöpfung geht ein chaosartiger Zustand voraus, in dem Sinne eines Durch- und Ineinanderliegens der Kräfte, die für die Neubildung wirksam sein sollten. Diese Kräfte rangen nach Betätigung, über die Ziele aber, zu denen sie hinführen sollten, war man sich nicht klar. Das einzige Licht, das die dunklen Wege erhellte, war das Gefühl, daß die Musik nicht bloß ein schönes Spielen oder kunstreiches Bauen mit Tönen sein dürfte, sondern zum Ausdruck menschlicher Stimmungen und Gefühle werden müßte. Aus diesem Geiste heraus suchte man nach einem Vorbild in der Antike, aus diesem Streben gelangte man zur begleiteten Monodie.

Es ist nun eine der merkwürdigsten Erscheinungen, daß dieser mit Instrumenten begleitete Gesang einer Einzelstimme nicht auf dem kürzesten Wege zur Ausbildung jener Musikgattung führte, die wir als Lied bezeichnen. Es ist das umso merkwürdiger, als die drei für die Musikentwicklung wichtigsten Völker: Italien, Frankreich, Deutschland,

daß auch das wenigstens für den Musikverbrauch sehr wichtige England ein reiches und vielgestaltiges Volkslied besaßen, das den Kunstmusikern schon seit längster Zeit bekannt und vertraut war. Sie hatten freilich dieses Volkslied während der ganzen Herrschaft der kontrapunktischen Polyphonie nur als Vorratskammer für brauchbare Tenormelodien benutzt. Aber wie wir bei der Besprechung des Madrigals (S. 252) erfahren haben, hatte die Melodiegestaltung des Volksliedes doch hier bereits vorbildlich gewirkt, und in den einfacheren Vilanellen hatte man Volkslieder geradezu nachgebildet. Natürlich immer aus dem Geist der Vielstimmigkeit heraus. Das Ohr verlangte nach Tonfülle, empfand das bloß einstimmige Singen als ungenügend und unkünstlerisch, vielleicht weil der einstimmige gregorianische Choral in der Kirche durch das ganze Mittelalter hindurch einen so auffälligen, düsteren Gegensatz zur mehrstimmigen Kunstmusik gebildet hatte, vielleicht auch weil man zu dieser nur so mühselig gekommen war.

Nun ist die Musikgeschichte ja freilich gerade in dieser Zeit ein noch recht dunkles Gebiet, und die genauere Erforschung mag uns nicht nur noch manche Aufschlüsse, sondern auch noch sehr viele Überraschungen bringen. Eine derselben ist z. B., daß in dem für die Musikgeschichte noch wenig erforschten Spanien, wie aus G. Morphys „les luthistes espagnoles du XVI. siècle“ (Leipzig 1902) hervorgeht, bereits im ersten Drittel des sechzehnten Jahrhunderts das von der Laute begleitete einstimmige Strophenlied in Blüte war. Vielleicht ist hier die Hypothese erlaubt, daß in dem vom künstlerischen Leben weniger hin und her gerissenen Spanien die ritterliche Troubadourlyrik in diesem Lautengesang eine natürliche Fortsetzung fand. Lautenmusik hat es ja auch in den anderen Ländern vielfach gegeben. In Italien reichen die „cantori al liuto“ bis in die Tage der deutschen Minnesänger hinauf, und vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts treffen wir auch in Frankreich die „airs de court“ und in Deutschland in den Lautentabulaturbüchern auch solche einstimmigen Gesänge, die man sich auf der Laute begleitete. Das Material, über das wir durch neue Veröffentlichungen verfügen, ist nicht ausgedehnt genug, um ein endgültiges Urteil über das Wesen dieser Instrumentalbegleitung zuzulassen. Daß sie geistig das Wesen der begleiteten Monodie nicht traf, scheint mir aber daraus hervorzugehen, daß die falsche Monodie in der Form, daß man von einem für mehrere Stimmen komponierten Madrigal eine Stimme sang, die übrigen auf den Instrumenten ausführte, noch weit bis ins siebzehnte Jahrhundert hinein verbreitet war.

Nicht zu verkennen freilich ist, daß diese Art der Begleitung des Gesangs auf einem einzigen Instrument im Spieler das Gefühl für die akkordmäßige Stützung der Melodie wecken und stärken mußte

Aber ob nun diese früheren Versuche der Einstimmigkeit mit der von den Florentinern neu geschaffenen gar keine oder enge Beziehungen hatten, Tatsache bleibt, daß die jetzt klar erfaßte Form des einstimmigen begleiteten Gesanges nur sehr langsam zur einfachsten und natürlichsten Gestalt des begleiteten Sololiedes führte. Die Gründe für diese Erscheinung sind aber doch nicht so schwer zu finden, wenn wir bedenken, daß die begleitete Monodie in Italien ihre Ausbildung erfuhr, das es überhaupt niemals zu einer bedeutenderen Liedliteratur gebracht hat. Wir haben oben erfahren, daß die ersten monodischen Versuche Vincenzo Galileis ebenso wie die „nuove musiche“ Caccinis, in denen zwölf einstimmige Madrigale und zehn Arien enthalten sind, bald in die Oper mündeten. Auch die Einführung des „begleiteten Gesangs“ in die Kirche durch die 1602 veröffentlichten „concerti ecclesiastiçi“ Viadanas konnte zu keiner selbständigeren Ausbildung führen, da der Stil im wesentlichen derselbe war wie in der weltlichen Musik und also auch von der Oper ganz aufgesogen wurde. Es fehlte ja keineswegs an weiteren Veröffentlichungen einstimmiger begleiteter Gesänge, die äußerlich in keinem Zusammenhang mit der Oper standen. Aber die Oper ergriff so den ganzen Stil, daß ausschließlich ihre Bedürfnisse maßgebend wurden und die an anderem Ort mit anderem Inhalt gesungenen Gesänge letzterdings als Opernbruchstücke wirkten. Dies spricht sich am allerdeutlichsten darin aus, daß die Form der Kammerkantate, zu der sich in Italien dieser außerhalb des Theaters liegende Gesang entwickelte, auch einen fast dramatischen Zuschnitt erhielt. Das kam daher, weil eben auch dieser Gesang Gesellschaftskunst war.

Der Italiener bedarf der Musik überhaupt nicht zu jener Form der intimen Hausmusik, zu der das deutsche einstimmige Lied bis hinauf zur höchsten Vollendung durch Schubert eigentlich gehört. Für dieses Singen eines einzelnen reichte ein leicht hingeträllertes Volkslied, ein Gassenhauer, den auch der Aristokrat, der sonst so verächtlich auf den Pöbel niedersah, zu seiner Ergötzung nicht verschmähte, völlig aus. Wir müssen uns stets vor Augen halten, daß das Kunstlied die höchste Form der Kunstlyrik ist, daß das Kunstlied also auch nur als eine Folgeerscheinung einer hohen Entwicklung der lyrischen Dichtung auftreten konnte, daß es ferner nur

von dem Volk entwickelt werden konnte, für das die lyrische Dichtung zum tiefsten dichterischen Bedürfnis wurde, also in Deutschland. Italien hatte bis ins 19. Jahrhundert für die Lyrik der Weltliteratur nicht viel zu bedeuten, und auch Frankreich hat, trotz der Unzahl gewandtester und feinsinnigster Schöpfer von Gedichten, jene Lyrik, auf die das Wort „Lied" paßt, erst in der Nachwirkung der Dichtung Goethes erhalten. Die französische Chanson ist etwas anderes. Sie entspricht höchstens jener Gattung des Gesellschafts- und Trinkliedes, die vor allem im achtzehnten Jahrhundert in der deutschen Dichtung gepflegt wurde, freilich ohne jemals die Feinheit des französischen Vorbildes zu erreichen. Aber so sehr diese Liedform der Vertonung entgegenkommt, sie führt doch viel eher zu einer, kunstmäßige Ausbildung nicht zulassenden, Nachbildung des Volksliedes als zu jener Gestalt, in der die Singstimme mit einer instrumentalen musikalischen Begleitung sich zu einem hohen Kunstwerke vereinigt. Wir haben in Deutschland als schönste Blüte dieser Gattung das Studentenlied erhalten, das eigentlich der instrumentalen Stützung nicht bedarf, höchstenfalls zu mehrstimmiger Ausführung anregt. Die französische Liedliteratur hat in ihrem größten Umfange bis heute diesen Charakter und hat darum für unser Gefühl fast immer etwas coupletartiges. Sonst hatte Frankreich im Gegensatz zu Deutschland, wie das bei seinem ausgesprochenen Beharren auf allem nationalem Besitz fast selbstverständlich ist, die Neuerrungenschaft der begleiteten Monodie sehr früh mit seinem alten Volkslied in Verbindung gebracht; aber auch dieses französische Volkslied trägt im großen und ganzen den Charakter eines heiteren Gesellschaftsliedes. Das edle Kunstlied dagegen ist, wie alle hochentwickelte Lyrik, eine Blume der Einsamkeit. Daß Deutschland in diesem Zeitraum zu der ihm eigensten Kunstform, zu der es besonders berufen war, nicht gelangte, lag an den allgemeinen Kulturverhältnissen.

Mit der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts beginnt der Verfall der deutschen Art. In der Dichtung offenbart er sich ja in schroffster Weise. Der Gründe sind viele. Ich bin kein Anhänger der Taineschen Milieutheorie, soweit das große künstlerische Genie in Betracht kommt. Wir haben es zu oft erlebt, daß bei noch so günstigen äußeren Verhältnissen der geniale Künstler einem Volke nicht zuteil wurde. Wir brauchen zum Beweise dessen ja nur die deutsche Literatur seit dem Jahre 1870 anzusehen, andererseits zu bedenken, aus welch jämmerlichen kleinen Verhältnissen die Riesenerscheinung

Johann Sebastian Bachs gen Himmel ragt. So müssen wir also einfach annehmen, daß in dieser zweiten Hälfte des 16. und im darauffolgenden 17. Jahrhundert dem deutschen Volke kein künstlerisches Genie beschieden war. Man wird auch auf den anderen Gebieten keinen Namen finden, dem man mit Überzeugung die Eigenschaft des Genialen zusprechen kann. Vielleicht war unser Volk durch die gewaltigen Leistungen des Mittelalters, durch die riesige Beteiligung an den technischen und geistigen Entdeckungen, die die Neuzeit herbeiführten, auf künstlerischen Gebieten erschöpft; danach hatte die leidenschaftliche Anteilnahme an der tiefgehenden religiösen Bewegung seine Kräfte vollends aufgezehrt.

Daß aber auch die bescheideneren Leistungen der liebenswürdigen Talente, an denen es auch in dieser Zeit unserem Volke nicht fehlte, so gar nicht zu einer künstlerischen Selbständigkeit hinführten, dafür kann man wohl das Milieu zur Erklärung heranziehen. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verarmte unser Volk, verarmte vor allem seine städtische Bürgerschaft, die seit mehr als einem Jahrhundert Träger der künstlerischen Kultur gewesen war. Deutschland war aus dem Mittelpunkt des Handels durch die Entdeckung des Seewegs nach Indien verdrängt worden; Holland, in dem ja nun auch die bildende Kunst in ungeahnter Weise emporblühte, trat an seine Stelle. Dann kam mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts der dreißigjährige Krieg, der das Land zur Wüste und aus dem einst so blühenden Reiche ein Volk von vier Millionen Bettlern machte, der nicht nur die vorhandene Kultur zerstörte, sondern auch geistige und sittliche Roheit im Gefolge hatte und den besseren Elementen alles Vertrauen auf die eigene Art raubte. Es ist nur zu leicht erklärlich, daß die gesellschaftlich besseren Schichten, ebenso wie die geistig hervorragenden Kräfte dieses verwilderte Volk verachteten und sich von ihm möglichst schroff zu trennen suchten. Jene taten es, indem sie dem glänzendsten gesellschaftlichen Vorbild (Frankreich) nachstrebten, diese in einer möglichst unvolkstümlichen Gelehrsamkeit und einer ängstlich die Fremde nachahmenden Kunst.

Es ist sicher, daß dabei die Musik noch weitaus am höchsten steht, ebenso wie es unzweifelhaft ist, daß die Neugesundung unseres Volkes nicht erst durch den Aufschwung unserer Dichtung sich vollzog, sondern durch die Musik vorbereitet war. Denn diese Musik blieb die schönste, ja die einzige Kunst des einzigen Gutes, das sich in voller Kraft durch die Kriegsnöte hindurch gerettet hatte: der Religion.

Aber freilich dieser Musik auch in formaler Hinsicht nationale Selbständigkeit zu leihen, dazu reichten die Kräfte umso weniger aus, als die bedeutendsten Fortschritte von der Fremde gemacht wurden. Man mußte, wie es ja selbst ein Heinrich Schütz mit ruhiger Selbstverständlichkeit ausspricht, nach Italien gehen, um sich in den neuen Fortschritten der Musik zu erkundigen. Es ist schon eine hervorragende Leistung, daß die deutschen Musiker in diesem Zeitalter überhaupt imstande waren, sich die rasch fortschreitende fremde formale Musikkultur zu eigen zu machen, ja auf einzelnen Gebieten — bezeichnenderweise ist es die kirchliche Gesangs- und Instrumentalmusik — Bedeutsameres als die Fremde zu leisten.

Leicht erklärlich aber ist es, daß sich unter diesen Verhältnissen keine Kraft fand, die den neuen musikalischen Stil auf das Gut des alten Volksliedes anzuwenden wußte und so das eigentliche deutsche Lied zu schaffen vermochte. Überdies lag ja auch die höchste Blütezeit des Volksliedes schon weit zurück. Jetzt mochte man überhaupt nichts vom Volkslied wissen, sondern schuf in der Art der welschen Vilanellen oder französischen Chansons. Selbst das Kirchenlied erlag diesen fremden Einflüssen, weil auch hier ein wirklich schöpferischer Dichter fehlte. Wie unendlich überlegen in dieser Zeit die musikalische Kraft des deutschen Volkes über die dichterische war, lehrt ein Blick auf die riesige Kantatenliteratur. Etwas trostloseres an Geschmacklosigkeit und unkünstlerischer Formengebung als die Texte dieser Kantaten kann man sich kaum denken. Und so ehrfurchtsvoll ich in jeglicher Hinsicht zu der wunderbaren Gestalt Joh. Seb. Bachs aufblicke, nirgendwo erscheint mir die Genialität seiner Gemüts- und Gefühlstiefe so unbegreiflich groß und so über alle Bedingtheit der außer ihm liegenden Verhältnisse erhaben, als wenn ich immer wieder staunend sehe, zu welchen gewaltig erschütternden und dann wieder durch Innigkeit und Schlichtheit ergreifenden Gefühlsoffenbarungen er aus den Anregungen der Textvorlagen seiner Kantaten gelangt ist; denn auf Schritt und Tritt läßt sich ja bei Bach belegen, wie eng er sich an die dichterische Vorlage angeschlossen hat.

Für die weltliche Lyrik kann man noch auf lange Zeit hinaus kaum von einem Talente sprechen. Was an besseren Begabungen vorhanden war, — von der einzigen, wie ein Meteor vorüberziehenden Erscheinung Christian Günthers, der sich durch seinen zerfahrenen Lebenswandel in Leben und Kunst allzu rasch verzehrte, abgesehen — erkannte das einzige Heil in peinlichster Nachahmung der fran-

zösischen Vorbilder. So bietet die deutsche Musik das überraschende Schauspiel, daß sie auf allen übrigen Gebieten eher die höchste Vollendung erlangt, als auf dem des Liedes, das doch das ihr ureigenste ist.

2. Die italienische Kammerkantate.

Wir haben schon bei der Geschichte der Oper erfahren, zu welcher Beliebtheit der neue monodische Stil alsbald in Italien gelangte, trotzdem die in ihm gehaltenen Schöpfungen mit den hohen Kunstgebilden des älteren kontrapunktischen Stils an Wert zunächst gar nicht wetteifern konnten. Mit dem wachsenden Einfluß der Oper auf die vornehmen Kreise griffen diese auch für ihre sonstigen musikalischen Unterhaltungen nach Monodien. Das bis dahin den weltlichen Kunstgesang beherrschende Madrigal wurde immer weiter zurückgedrängt durch die Kantate. Wenn wir heute diese Gattungsbezeichnung hören, so denken wir im Anschluß an die allein noch lebende Kirchenkantate Joh. Seb. Bachs an eine große Kunstform, in der vielfältigen Sologesängen unter reicher Orchesterbegleitung gewaltige Chorentfaltungen gegenübertreten. Daneben gibt es freilich auch in dem reichen Gesamtwerke Joh. Seb. Bachs einige Solokantaten, bei denen der Chor fehlt; zuweilen sind auch nur mehrere Einzelsänger zur Ausführung nötig. Aber Bachs Werke sind die höchste und größte Ausbildung dieser für die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts ungemein wichtigen Kunstgattung; die große Kirchenkantate, wie wir sie bei Bach hauptsächlich finden, hat sich erst in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts recht entwickelt. Vorher, zumal in der Zeit, von der wir sprechen, bedeutet Kantate eigentlich nur Gesangsstück. Sie ist meistens einstimmig und hat harmonische Begleitung. Es gibt genug Kantaten, die ebensogut als Lied oder Arie bezeichnet werden können. Bald freilich hat sich auch diese einstimmige Kantate in der Form vergrößert, wobei sie dann Rezitative, kleine Ariosi und große Arien umfaßte, und zuweilen wurde der Gesang auch von selbständigeren Instrumentalstücken unterbrochen.

Diese Kammerkantate (cantata da camera) wurde von der Mitte des 17. Jahrhunderts die herrschende Form des weltlichen Kunstgesangs. Sie unterscheidet sich im musikalischen Stil nicht von der Oper und hält mit deren Entwicklung, zumal für die Art des Rezitativs und der Arie, getreulich Schritt. Aber die Kammerkantate ist musikalisch wertvoller als die Oper. Befreit von allem äußeren

Zubehör der dramatischen Aufführung, unabhängig von den vielfachen Zugeständnissen an eine doch recht breite Masse der Zuhörer streben die Komponisten in diesen vor dem engeren Kreise der Kunstverständigen und Kunstliebhaber vorgeführten Stücken die vollendetste Feinheit des Ausdrucks und die höchste Kühnheit der Formengebung an. — So ist diese italienische Kammerkantatenliteratur, die einen schier unabsehbaren Umfang angenommen hat, eigentlich das Wertvollste des musikalischen Schaffens im Italien des 17. und 18. Jahrhunderts. Der neue Stil ist hier am reinsten Kunst, und es lassen sich gerade auf diesem Gebiete viele Schöpfungen finden, die auch heute noch im Konzertsaal lebensfähig wären.

Die italienische Kammerkantate hat, im Gegensatz zur deutschen Kirchenkantate, den Chor niemals in bedeutenderem Maße zur Mitwirkung herangezogen; dagegen findet sich die Ablösung des Sologesangs durch Duette und Terzette schon früh. Die Texte bewegen sich meist auch, entsprechend dem Tiefstand der damaligen Lyrik, in einem recht eintönigen Einerlei von Liebesleid und Liebesglück; doch finden sich auch früh schon komische Stücke, in denen die gerade nach dieser Seite hin hochentwickelte Charakterisierungskunst der Italiener oft genug Vorzügliches leistet.

Nicht eigentlich der Begründer der Gattung, die sich allmählich aus den vorangehenden Monodien entwickelt, aber doch der erste bedeutende Vertreter derselben ist Giacomo Carissimi (1604 bis 1674), einer der bedeutendsten Förderer des monodischen Stils, der freilich selbst der Oper fernblieb, dafür aber auch auf dem Gebiete des Oratoriums von bahnbrechender Bedeutung wurde. Seine Kantaten setzen sich aus Rezitativen und ariosen Sätzen zusammen, gewinnen aber bei der schon hier auftretenden Mehrstimmigkeit einen geradezu dramatischen Charakter, allerdings nur in musikalischem Sinne: nicht Personen, sondern bloß Stimmen treten gegeneinander auf. Im Gegensatz zu den Florentinern ist Carissimis Behandlung der Singstimme von mustergültiger Natürlichkeit. Allerdings ist die breit ausgeführte, kunstvoll gegliederte Melodie auch bei ihm noch nicht erreicht; aber er ist der bedeutendste Anreger in dieser Richtung geworden, und die Meister der venetianischen Oper stehen auf seinen Schultern. Carissimi hat zahllose Nachahmer gefunden; sogar das Madrigal strebt jetzt eine Art von Kantatenstil an, indem eine Stimme vorherrschend wurde und die anderen konzertierend daneben traten. Im übrigen hält nun die Kantate mit der Entwicklung der Oper

gleichen Schritt, und die bedeutendsten Vertreter der Oper sind auch die hervorragenden Kantatenkomponisten.

Man kann die Kammerkantate als die Kammermusik dieser Zeit betrachten. Scarlatti, Durante, Porpora, Caldara, Bononcini, Marcello, Astorga sind die berühmtesten Vertreter der Gattung, zu deren feinster Unterart sich allmählich das Kammerduett entwickelt, in dem neben dem Bologneser Giac. Clari (1669—1745) vor allem Agostino Steffani (1655—1730) erfolgreich war. Fast die ganze Wirksamkeit des letzteren gehörte Deutschland. Zu Castelfranco bei Treviso geboren, war er schon zwölfjährig nach München gekommen und wurde hier zu einem trefflichen Musiker und Sänger ausgebildet. Er ergriff den Priesterberuf und schuf auch eine lange Reihe von Kompositionen für die Kirche, war aber trotz seines geistlichen Gewandes auch einer der eifrigsten Vertreter der italienischen Oper, für deren Herrschaft in München und danach in Hannover, wohin er 1688 als Kapellmeister berufen war, er von höchstem Einfluß wurde. Er ist später ein bedeutender Diplomat geworden, erhielt die Bischofswürde und genoß in der ganzen musikalischen Welt höchste Verehrung. Seine feinsten Arbeiten aber sind die Kammerkantaten, die er für alle möglichen Stimmgattungen schrieb. Man kann sie als vollendetste Muster des damaligen italienischen Gesangsstils betrachten. An hundert derselben sind uns erhalten. Wir erkennen aus ihnen, daß Händel diesem, auch menschlich hochachtbaren Italiener, mit dem ihn sein Lebensweg mehrfach zusammenführte, viele wertvolle Anregungen verdankte.

Die instrumentale Begleitung dieser Kammerkantaten beschränkt sich durchweg auf wenige Instrumente. Zuweilen besteht sie nur aus dem

Generalbaß.

Dieser Generalbaß war ursprünglich eigentlich nicht mehr als eine Akkordschrift, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Italien aufgekommen und von Viadana zuerst in kunstvollerer Weise angewendet worden war. Man möchte hier geradezu von einem Klavierauszug reden, insofern diese Schrift dem begleitenden Organisten oder Klavizimbalisten angab, welche Töne oder Akkorde er zur Unterstützung und Ausfüllung der Gesangsstimmen zu spielen hatte. Das geschah, indem man über die Baßstimme mit Ziffern den Abstand der übrigen Stimmen oder der gewünschten Akkorde angab. Es entwickelte sich so bald eine Generalbaßschrift und eine Kunst des General-

baßspiels, da die so angegebenen Akkorde vom begleitenden Musiker kunstvoll zu verbinden waren. Bald reichte es nicht aus, die etwa schon durch das Gesangsbild gegebene Baßstimme als Stütze zu nehmen, sondern man wählte dafür eine besondere, von Anfang bis zu Ende durchgehende Baßstimme, woher sich dann der Name des „basso continuo“ erklärt. Es wäre aber durchaus verkehrt, diesen Generalbaß nun bloß als ein Hilfsmittel für den Kapellmeister oder den begleitenden Instrumentalisten zu betrachten, vielmehr ist der basso continuo ein wesentlicher Bestandteil der mit ihm versehenen Kompositionen, deren Tonbild gefälscht wird, wenn man, wie es vielfach geschehen ist, nur die übrigen Instrumente als Begleitung auffaßt. Man wird vielmehr für Aufführungen dieser älteren Musikwerke an eine Bearbeitung im Sinne der alten Generalbaßregeln denken müssen.

3. Die französische Chanson.

Mit welcher selbstbewußten Ruhe die Franzosen ihre nationale Stellung gegenüber allen fremden Einflüssen zu bewahren wußten, zeigt sich noch mehr als in der Ablehnung der Oper in der Fähigkeit, den neu entdeckten Stil sofort auf ihr eigenstes Gebiet anzuwenden. Denn schon Michel Lambert (1610—1696) wußte, trotzdem er vom italienischen monodischen Stil nur durch die Vermittlung eines Kapellgenossen gehört hatte, diesen auf die französische Chanson zu übertragen. Viel zur Verbreitung seiner einstimmigen Liedchen trug dann seine eigene Sangeskunst bei. Er wurde als Sänger von einer geradezu sprichwörtlichen Bedeutung für seine Zeit, so daß z. B. Boileau in der dritten seiner Satiren, in der er die Anziehungspunkte seines Festes aufzählt, sagen kann: „Molière wird daselbst seinen „Tartuffe“ spielen, aber, was mehr ist, auch Lambert hat mir seine Zusage erteilt, und das sagt ja alles in einem Wort, — Sie kennen ihn ja.“ „Wie, Lambert?“ ruft der bis dahin abgeneigte Gast. Und auf die Bejahung entschließt er sich schnell: „Also auf morgen, das ist genug.“

Lamberts Lieder sind einfache, anmutige Gebilde. Er selber liebt es freilich, seine Gesangskunst beim Vortrag durch Anbringen von allerlei Zierat leuchten zu lassen. Den Franzosen gefiel diese Art des einstimmigen Gesangs dauernd aufs beste, und die Chansonliteratur wächst im 18. Jahrhundert zu einem riesigen Umfang an. Ja, als endlich auch die Oper gesiegt hatte und zu einer beherrschenden Macht

des französischen Musiklebens geworden war — übrigens war Lambert der Schwiegervater des diesen Kampf der Oper entscheidenden Lully —, begnügte man sich nicht, wie anderswo damit, die schönsten Arien und Chöre für sich nachzusingen, sondern man suchte diese gewissermaßen in das Gebiet der Chanson hinüberzuziehen durch Unterlegung anderer Texte. Diese parodistischen Gesänge nehmen in der französischen Liedliteratur vom Ende des 17. Jahrhunderts einen breiten Raum ein. Sie bestehen übrigens nicht nur in solchen Umdichtungen eines bereits vorhandenen Liedtextes, sondern umfassen auch — und darin liegt eigentlich das Charakteristischste — Neudichtungen zu beliebten Instrumentalstücken, die man sich so für den Gesang gewann. — Die erste derartige Veröffentlichung, in der Instrumentalstücke aus Opern von Lully, Collasse, Desmarets, Charpentier und anderen zu Trinkgesängen hergerichtet wurden, erschien 1695.

Mit besonderer Vorliebe gewann man die Instrumentaltänze, aber auch die zahlreichen Klavierstücke Couperins für diesen Zweck. Bei der nicht von der Wortbetonung abhängigen Verbindung des Französischen gelang es leicht, diese Nachdichtungen in geschmackvollerer Form zu halten, als in Deutschland, wo man sich später in der beliebten Nachahmung alles Französischen auch damit versuchte.

4. Auf Umwegen zum deutschen Liede.

Das wichtigste Land neben Italien bleibt auch in diesem Zeitraum Deutschland, trotzdem wir als Gesamtcharakteristik die Nachahmung der Fremde betonen müssen. Über die inneren Gründe, die das deutsche Volk nicht zu einem selbständig künstlerischen Schaffen kommen ließen, ist schon gesprochen worden. Je mehr man diese traurigen Verhältnisse betrachtet, umso erstaunlicher wird die trotzdem vollbrachte musikalische Arbeit. Man bemühte sich und man erreichte es auch, alles Wesentliche, was die Fremde hervorbrachte, sich zu eigen zu machen. Daß man dabei häufig zum völligen Verleugnen des eigenen Volkstums kam, ist ja gewiß bedauerlich, aber ohne diese einseitige Nachahmung der Fremde hätte man es nimmer vermocht, sich jene technische Gewandtheit zu erringen, die bald darauf den gewaltigen Persönlichkeiten, die in der Zukunft der deutschen Musik erstanden, das gesamte Material in derselben weitgehenden Verarbeitung alles Technischen, wie sie das Ausland hatte, in die Hand gab. — Glücklicherweise ließ sich die eigene Art, so eifrig man sich

um die fremde bemühte, so hoch man die getreue Kopie italienischer Musik über ein Tonstück hinstellte, in dem der deutsche Volkscharakter sich offenbarte, doch nicht ganz unterjochen. In einigen stärkeren Naturen, am meisten in Heinrich Schütz, bricht das deutsche Empfinden immer wieder durch die welsch geartete Aussprache durch.

Im denkbar schroffsten Gegensatz zu Frankreich, das sich gegenüber den italienischen Anregungen recht spröde verhielt, wandten die deutschen Komponisten alle erdenkliche Mühe an, sich den italienischen Stil zu eigen zu machen. Wenn nun trotzdem, zumal auf dem Gebiete des Kunstgesangs, die instrumental begleitete Monodie nicht so schnell durchdrang, wenn der mehrstimmige Gesang noch fast das ganze 17. Jahrhundert hindurch die vornehmste Form des weltlichen Kunstgesangs blieb, so hat das zwei Gründe. Einmal war die Oper in Deutschland in diesem Jahrhundert nicht zu der Bedeutung gelangt, wie in Italien. Das Volk lernte sie nur wenig kennen, und dort, wo das doch der Fall war, fehlte ihm natürlich das rechte Verständnis für diese italienische Kunst.

Wichtiger noch war, daß in Deutschland der Kunstgesang seine eigentliche Heimstätte in der Kirche hatte. Die Kirche aber bleibt immer eine Gesamtheit, deren natürlichste Ausdrucksweise mehrstimmiger Gesang ist. Zwar haben die evangelischen Komponisten, die für die deutsche Musik des 17. Jahrhunderts am bedeutsamsten sind, sehr früh den Unterschied zwischen kirchlicher und religiöser Musik erfaßt und haben in der letzteren Gattung sich keineswegs von den Bedürfnissen der Gemeinde und der kirchlichen Liturgie bestimmen lassen. Daneben aber bleibt das ausgesprochene Kirchenlied doch von maßgebender Bedeutung, zumal für die breiteren Volksschichten. Nun gewann zwar der neue Musikstil auch auf das eigentliche Kirchenlied Einfluß, aber dieser äußerte sich mehr in einer Umwandlung des Charakters der Mehrstimmigkeit aus der kontrapunktischen Form in jene uns heute als die volkstümlich erscheinende, daß die die Melodie innehabende Oberstimme von den übrigen Stimmen harmonisch gestützt wird. Man kann den 1555 gestorbenen, von Luther so hochgeschätzten Ludwig Senfl als letzten großen Vertreter der alten Art der kontrapunktisch polyphonen Bearbeitung eines gegebenen Melodiekörpers betrachten.

Darauf folgt eine Zeit, in der sich die deutschen Komponisten bemühen, die italienischen Gattungen des mehrstimmigen Liedes, also vor allem Madrigal und Vilanelle, zu gewinnen. Das gewaltige

Ansehen, in dem der Kosmopolit Orlando di Lasso in Deutschland stand, trug noch zu dieser internationalen Auffassung des Kunstgesangs wesentlich bei. Das ist die Zeit, in der, wie bei Leonhard Lechner (gestorben 1604), auf den deutschen Liederheften steht „neve teutsche lieder zu 3 stimmen nach art der welschen vilanellen". Daß auch in diesem Verhältnis glückliche Schöpfungen entstehen konnten, wenn in dem welsch geschulten Musiker die deutsche Seele voll lebendiger Kraft war, zeigt das Beispiel Hans Leo Haßlers (1564—1612). In seinen großen Kirchenwerken bildet das deutsche Empfinden gewissermaßen nur den gemütvollen Unterton zu der Sprache Josquins und Palestrinas. Aber in den „Deutschen Kirchengesängen zu vier Stimmen" (1608) führte ihn sein volkstümliches Empfinden auf den bedeutsamen Weg, daß er hier keine kontrapunktischen Gebilde schuf, sondern einfache, harmonisierte Sätze gab, bei denen die Melodie nicht mehr wie früher im Tenor, sondern im Sopran lag. Dieselbe Art hatte er schon zuvor in seinem 1601 erschienenen „Lustgarten neuer teutscher Gesänge" angewendet. Diese Art wurde als besonders günstig für eine Beteiligung der Gemeinde am Gesang empfunden, und Lucas Osianders bereits 1568 herausgegebenen „geistlichen Lieder und Psalmen mit vier Stimmen" waren ausdrücklich „also gesetzt, daß ein christliche Gemeinde durchauß mit singen kann". Hier war das Verhältnis so gedacht, daß bei diesen Liedern die Gemeinde die im Sopran liegende Melodie mitsang, während der auf der Orgelbühne stehende Chor gleichzeitig die einfache vierstimmige Begleitung sang. Man darf sich dabei durch den Umstand, daß viele der in dieser Zeit entstandenen Melodien zu Chorälen geworden sind, nicht verleiten lassen, sie als in gleichem Sinne aus dem Volkslied herausgewachsen zu betrachten, wie das Kirchenlied zur Zeit Luthers. Diese Gesänge waren ursprünglich Lieder oder Arien und sind erst im Laufe der Zeit nach vielfältiger Umwandlung zu Chorälen geworden.

Wir können hier die Entwicklung des geistlichen und weltlichen Gesangs in Deutschland nicht trennen, nicht nur, weil fast alle Komponisten auf beiden Gebieten tätig waren, sondern auch, weil durch die Art, wie es jetzt gelungen war, in den kirchlichen Gemeindegesang eine stets neue Musik einzuführen, die Unterschiede zwischen weltlicher und geistlicher Musik für diese Periode fast völlig verwischt sind. In solchem Grade, daß immer wieder jene Umdichtung ausgesprochen weltlicher Trink- und Tanzlieder zu geistlichen Gesängen an der Tagesordnung war. Noch aus Johann Hermann Scheins

(1586—1660) „musica boscareccia“ (Waldliedlein) sind in den Jahren 1621—28 viele in den Kirchengesang hinübergenommen worden. Wie hier hat Schein, der zu den drei großen Sch (Schein, Scheidt und Schütz) der deutschen Musik gerechnet wurde, in seinem 1609 erschienenen „Venuskränzlein“ und in den „diletti pastorali“ (Hirtenlust 1624) sehr wertvolle Liedkompositionen geschaffen. Die Titel zeigen ja die starke italienische Beeinflussung; die Musik verrät sie hauptsächlich in der Weichheit der sinnlich reizvollen Melodien. Daneben aber werden doch auch Töne echt deutscher Gemütlichkeit angeschlagen, und auch für das Studentenlied hat Schein Weisen voll kräftigen Humors gefunden.

Für die hier dargestellte Entwicklung am bedeutsamsten ist, daß die Waldliedlein Scheins zwar für drei Stimmen gesetzt sind, daß aber die unterste Stimme als bezifferter Baß erscheint. Der Komponist stellte also anheim, diese Lieder entweder als Terzette zu singen oder als Duette, wobei dieser Baß gespielt werden konnte, oder aber sie auch nur von einer Stimme mit Begleitung des Klaviers oder der Laute ausführen zu lassen. Das ist für Deutschland die erste Spur des einstimmigen, mit Akkorden begleiteten Gesangs. Daß Schein diese Art mit bewußter Anlehnung an den italienischen konzertierenden Stil angewandt hatte, geht aus der Weise hervor, wie sie sich in seinen kirchlichen und geistlichen Werken findet. Wäre das deutsche Nationalgefühl in dieser Zeit stärker entwickelt gewesen, so hätte jetzt der Weg zum einstimmigen, instrumental begleiteten deutschen Liede nicht mehr weit sein dürfen. So aber verschwindet das Volkstümliche, das sich selbst durch die verwickeltsten kontrapunktischen Gebilde hindurchgerettet hatte, jetzt immer mehr. Wir haben nur von ganz wenigen und meist recht schüchternen Versuchen zu seiner Wiederbelebung zu berichten. Erst der Aufschwung der deutschen Lyrik in der Dichtung brachte hier langsam einen Wandel. Die Schätzung des Volkstümlichen in der Musik trat sogar im Grunde als wirkliche Lebensmacht erst im 19. Jahrhundert mit den Bemühungen der Romantiker ein.

Es ist bezeichnend, wenn Max Friedländer in seinem als Sammlung des Quellenmaterials nicht hoch genug zu schätzenden „Deutschen Lied im 18. Jahrhundert“ ausführt, daß von 1560 bis 1807, also in fast zweieinhalb Jahrhunderten, „keine einzige Sammlung erschienen ist, die Volksliedermelodien allein bringt, und nur ungefähr zehn Sammlungen, in denen die volkstümlichen Weisen über-

wiegen." Das deutsche Volkslied wäre sicherlich auch durch den bösen dreißigjährigen Krieg nicht zu ertöten gewesen, wenn es nicht nachher durch so lange Zeit hindurch die Verachtung der gebildeten Kreise zu tragen gehabt hätte.

Neben Schein könnten über 20 Namen deutscher Komponisten aufgezählt werden, die als Bahnbrecher des neuen italienischen Stils und damit auch der modernen Musik überhaupt gelten können. Wir würden freilich lieber solche nennen, die ähnlich den Franzosen, versucht hätten, diese technische Errungenschaft der Fremde mit deutschem Geiste zu erfüllen. Leider ist davon nicht zu berichten, und wo wir Heutigen einen Hauch dieses deutschen Geistes zu spüren vermeinen, ist er wider den Willen der Tonsetzer da. So bei Michael Franck (1573—1639), dessen Stärke im weltlichen Gesang lag, wo er in Tanzliedern durch den Wechsel des zwei- und dreiteiligen Taktes seine Wirkungen erzielte. Auch seine Trinklieder sind von einer Frische und einer Begeisterung, wie sie für die edle Kunst des Trinkens zu allen Zeiten eigentlich nur die Deutschen aufgebracht haben. Aber die italienische Art sucht er doch überall zu treffen, von der Echospielerei an bis zur Ausschmückung der Melodielinien durch allerlei Figurenwerk. Des Orlandus Lassus Schüler Johannes Eccard (1553—1611), schuf dagegen fast ausschließlich für die Kirche, in deren Gesang er den Glanz der venezianischen Mehrchörigkeit bringen wollte. Da war dann natürlich von einem Mitsingen der Gemeinde nicht mehr die Rede. Aber auch ein so kerndeutscher Mann wie Michael Prätorius (1571 bis 1621) sah mit steigenden Lebensjahren immer mehr das einzige Heil der Tonkunst in der „Nachahmung derer Italos". Dabei haben aus seiner riesigen Zahl von Kompositionen, die zum größeren Teil der Kirche gewidmet sind, nur einige kleine Stücke sich zu erhalten vermocht, in denen er den schlichten, einfachen, deutschen Chorsatz angewendet hat, darunter „Es ist ein Ros' entsprungen", das noch heute mitten im kalten Winter die Blume seliger Weihnachtsstimmung erblühen läßt.

Aus der Schar der übrigen, deren Werke zumeist noch einer genaueren Untersuchung harren, durch die dann vielleicht vielfach ganz andere Wertbestimmungen ihrer Leistungen herbeigeführt werden mögen, sei hier nur noch Valentin Haußmann genannt. Nicht daß seine Leistungen sich über den tüchtigen Durchschnitt erheben; aber bei ihm zeigt sich die Vorliebe für gespielte Tänze und Ballette und daneben das Bestreben, gleichzeitig „zum Singen oder Spielen" zu

schreiben, besonders deutlich. Auch das war den Italienern abgesehen, auf deren Liederheften „da cantare o suonare“ fast immer andeutet, daß die Singstimmen auch durch entsprechende Instrumente ersetzt werden können. Den großen Heinrich Schütz brauchen wir in diesem Zusammenhang nur zu nennen, weil er die Verpflanzung des italienischen Stils nach Deutschland bewußt anstrebte und durchsetzte. Daß er die erste deutsche Oper geschaffen hat, ist ja schon erwähnt. Für den weltlichen Gesang bevorzugte er die Form des Madrigals, und zwar hat er italienische Dichtungen in der alten Art vertont, deutsche dagegen, die ihm Martin Opitz mehr schlecht als recht zusammenzimmerte, auf eine mehr konzertierende Weise, indem sie sich auf den Generalbaß stützen und oft auch noch andere Instrumente zur Mitwirkung heranziehen.

Die bedeutendste, darüber hinaus für die Gründe der eigenartigen Entwicklung — in der ersten Zeit müßte man eher Nichtentwicklung sagen — des deutschen Liedes lehrreichste Gestalt ist Schützens Neffe Heinrich Albert, der am 8. Juni 1604 zu Lobenstein im Vogtlande geboren war und am 6. Oktober 1651 in Königsberg, wohin er vierundzwanzigjährig gekommen war, gestorben ist. Mit ihm beginnt eigentlich die Geschichte des deutschen Kunstliedes in der Gestalt des begleiteten Sololiedes, und nicht mit Unrecht hat man ihn als den Vater der Gattung bezeichnet. Zwar ist das geschichtlich nicht genau, indem auch in den Sammlungen der bisher erwähnten Meister einzelne einstimmige begleitete Lieder vorkommen, aber Albert ist, wie Kretzschmar in der Vorrede zu dem vorzüglichen Neudruck der Arienbände bemerkt (Denkmäler deutscher Tonkunst 12. und 13. Band), „der erste Spezialist des neuen Liedes und hat ihm durch die Nachhaltigkeit, mit der es seine acht Arienbände vertreten, zuerst das musikalische Bürgerrecht erworben.“ Seltsam, für seine Zeit war Albert einer der Hauptpioniere des italienischen Stils. Wir Heutigen finden in ihm den ersten Tonsetzer, in dem das wahre Gefühl für das Wesen des deutschen Liedes lebte. Das zeugt nur dafür, daß in Albert das deutsche Empfinden so stark war, daß es trotz allem durchdrang. Wenn wir aber sehen, wie Albert aus einem Hauptvertreter der neuen Kunst — denn er wollte in seinen Arien Melodien in der Art des Caccini und seiner Nachfolger bieten — mit steigendem Einfluß und wachsendem Ansehen fast zu einem Gegner derselben wurde, so haben wir hier ein deutliches Zeichen für die Schwierigkeiten, denen in Deutschland die Einführung des begleiteten

Sologesangs begegnete. Daß die deutschen Tonsetzer an sich nichts gegen den italienischen Stil hatten, daß sie die alten Tonarten gern preisgaben und das frühere kontrapunktische Umspielen einer Stimme gern gegen die harmonische Unterstützung der Oberstimme vertauschten, bezeugt die ganze Chorliteratur dieses Zeitraums. Aber diesen Chor, diese Mehrstimmigkeit mochte man nicht preisgeben. Hier zeigt sich deutlich, wie in Deutschland die Kirche die stärkste Macht des gesellschaftlichen Kunstlebens darstellte, wie in den schlecht und immer schlechter werdenden Zeiten die Kunst aus dem weltlichen Leben immer mehr zurückwich.

Der begleitete Sologesang wäre auch in Italien nicht so schnell durchgedrungen, wenn er sich hier nicht mit dem alle Sinne berückenden Theater verbunden hätte. Dazu kam, daß hier die Gesangskunst in höchster Blüte stand. Beides fehlte Deutschland vollständig. Aber es liegt wohl noch ein betrübenderer Grund vor. Wir Heutigen sind ja für die Beurteilung der musikalischen Zustände früherer Zeiten zu sehr auf die erhaltenen Denkmäler angewiesen. Man hat aber zu allen Zeiten vorzugsweise das aufgezeichnet, was dieser Zeit wertvoll, also in hohem Maße kunstmäßig erschien. Ebenso beschränken sich die zeitgenössischen Schriftsteller auf Beschreibung und Beurteilung dieser Kunstleistungen. Läßt nun die musikgeschichtliche Einzelforschung auf diesem Gebiete so wie so noch sehr viel zu wünschen übrig, so sind wir darüber fast ganz im Dunkeln, was noch außer dieser Kunstmusik gespielt und gesungen wurde. Und doch ist es klar, daß das einstimmige Volkslied nicht plötzlich verstummt ist; ebenso beweist schon die Tatsache der zahllosen Formen von Instrumenten, daß die volkstümliche Instrumentalmusik für das breite Volk einen viel größeren Lebenswert darstellte, als wir uns gewöhnlich vorstellen. Sicherlich ist auch schon in früherer Zeit, zumal beim Tanz, wenn die Instrumente die Weisen altbeliebter Volkslieder aufspielten, von einzelnen doch auch das Lied selber mitgesungen worden.

Nun hat die deutsche Kunst — und das scheint mir von unserer kulturgeschichtlichen Schriftstellerei nicht genug beachtet zu werden — eigentlich vom Zeitalter der Ottonen ab immer in einem gewissen Gegensatz zur deutschen Volksart gestanden. Am wenigsten gilt das für die bildende Kunst und hier für die Malerei weniger, als für die Architektur. Das liegt daran, daß diese Malerei in unseren Städten groß geworden ist und vom deutschen Bürgertum die Nahrung erhielt. Freilich auch diese Malerei steht mit dem Bürger-

tum dem Bauerntum verächtlich gegenüber. Man müßte doch beachten, daß die deutsche Landschaft eigentlich nur als städtische Umgebung in den Bildern verwertet wird, daß andererseits alle Bauerndarstellung fast einseitig auf das Rohe und Häßliche gerichtet ist. In viel höherem Maße war die Dichtung immer gegen das Volkstümliche gerichtet, von der lateinischen Frührenaissancedichtung des ottonischen Zeitalters bis zum ganzen umfangreichen Gebiet der ritterlichen Dichtung, die durchweg den von Frankreich übernommenen Idealen nachstrebte. Die Spielmannspoesie, in der neben so viel Roheit auch doch die urdeutsche Heldendichtung erhalten war, blieb verachtet. Selbst ein Walther von der Vogelweide glaubte sich etwas zu vergeben, wenn er sich dem Volkslied näherte. Und die bewußten Pfleger des „dörperlichen" Liedes, wie Neidhart, taten es doch immer halb in der Absicht der Karikatur. Daß dabei die deutsche Volksart doch oft siegreich durchbrach, beweist nur, wie stark und zähe diese trotz allem blieb. Aber, sogar der kräftigere Volkscharakter, den die Dichtung erhielt, als sie in die Hände des Bürgertums kam, war ja keineswegs beabsichtigt, sondern nur die Folge davon, daß diesen Kreisen die nötige Kenntnis der fremden Vorbilder abging. Es kam hinzu, daß in der Zeit, in der wenigstens dieser lebenskräftige Teil unseres Volks sich einer Blüte erfreute, die deutsche Poesie völlig darniederlag. Es war ein verstandesmäßiges Zeitalter, und nur die Satire vermochte in den heftigen Meinungskämpfen, die unser Volk damals spalteten, zu gedeihen. So war nur im Volkslied die deutsche Volksseele rein erhalten; denn selbst die deutschen Volksepen trugen ein mit fremdem Zier- und Flickwerk verbrämtes Gewand. In ihrer unvermischten Deutschheit liegt der unfaßbare und unverwelkliche Liebreiz, den die Volkslieder bis auf den heutigen Tag ausüben.

Wie in der Dichtung war es in der Musik: nur das Volkslied, das weltliche wie das geistliche, das durch Luther zum Kirchenlied erhoben wurde, enthielt echt deutsche Musik. Daneben jedenfalls auch die volkstümliche Instrumentalmusik, wie sie die Spielleute zu Tanz und allerlei Festen aufführten. Aber die Kunstmusik sah zu allen Zeiten verächtlich auf diese Volksmusik herab. Es sind ganz vereinzelte Fälle, daß ein Berufsmusiker solch eine Volksweise aufnahm und mit dem Bewußtsein ihres Wertes sie liebevoll zu verschönern strebte. Bei Heinrich Isaak finden wir einen solchen Fall; und die später für das evangelische Kirchenlied auftretende Art der Mehrstimmigkeit, wobei die im Sopran liegende Melodie nur ganz

einfach durch Akkorde der übrigen Stimmen harmonisch gestützt wurde, läßt sich hierher einreihen, obgleich diese Art der mehrstimmigen Behandlung nicht in einer Hochschätzung der Volksmusik begründet, sondern durch die Rücksichten auf die Bedürfnisse des Gemeindegottesdienstes geboten war. Im übrigen aber war die ganze kontrapunktische Polyphonie nach Wesen und Form etwas durchaus Unvolkstümliches. Dagegen lag im neuen Stil, im begleiteten Sologesang, ein durchaus volkstümliches Element, das ja schließlich auch dazu führte, daß in allen Ländern in diesem neuen Stile die Eigentümlichkeiten jeder Volksart sich auszuleben vermochten. Daß die Italiener sofort in der Oper wie im Kunstgesang in diesem neuen Stil die ihrer Volksart entsprechende Musik fanden, ist in den vorangehenden Abschnitten ausführlich dargelegt worden. Daß auch die Franzosen dahin gelangten, wurde gleichfalls betont; nur Deutschland war in dieser Zeit in seinem Volkstum so geschwächt, daß es dieses Ziel nicht erreichte. Es erkannte in diesem neuen Stil nicht die Möglichkeit, eine deutsche Musik zu schaffen, sondern übernahm ihn nur aus Bewunderung für die Fremde. Immerhin mußte sich doch auch jetzt jedem Musiker aufdrängen — und gerade die Entwicklung Heinrich Alberts ist dafür besonders charakteristisch —, daß diese Musik dem Volk besonders leicht zugänglich war. Aber unsere Kunst, unsere gesamte Bildung war im 17. Jahrhundert und bis weit ins 18. hinein so durchaus nicht nur unvolkstümlich, sondern geradezu die Volkstümlichkeit hassend, daß diese Tatsache genügte, die große Menge der Berufsmusiker wider diese Gattung des begleiteten Soloeliedes einzunehmen, solange nicht erreicht war, daß dieses Sololied so kunstvoll und schwierig geworden war, daß es wiederum dem Volke vorenthalten blieb. Gegen die spätere Form der Solokantate hat sich das Berufsmusikertum nicht aufgelehnt. In den einfachen Liedern, wie sie Albert zunächst in natürlichem Ausleben seiner aus dem Herzen des deutschen Volkes hervorgegangenen Persönlichkeit darbot, sah man dagegen nur etwas der Geringschätzung Wertes. Eine wirklich aus dem deutschen Volksleben emporwachsende Kunst erhalten wir zuerst auf dem Gebiete der Musik durch Johann Sebastian Bach. Danach erwacht seit Klopstock auch in der Poesie die bodenständige Kraft, erst im 19. Jahrhundert errang dann auch die bildende Kunst wieder die Fähigkeit echt deutsch zu sein, die sie freilich schon einmal besessen hatte.

Daß zur Zeit Heinrich Alberts den Fachmusikern die einfachen Sololieder der Chorkomposition gegenüber als Dilettantenwerk galten,

bestätigt Albert selbst, wenn er in der Vorrede zum ersten Teil seiner Arien sagt, daß „jeder, der etwas singen kann, leichtlich solche Melodien zu Wege bringen könnte". — Zehn Jahre später entschuldigt — ich folge hier Kretzschmars erwähnter Vorrede — Johann Weichmann seine „Sorgenlägerin" damit, daß er ihre Lieder als Student geschrieben habe; und der Danziger Musikdirektor Christoph Werner spricht es im Vorwort zu seinen musikalischen Arien (Königsberg 1649) offen aus, daß Lieder und Gesänge ohne Fugen verachtet werden. Bis in die Zeit Telemanns hinein haben angesehene Komponisten das neue Lied hauptsächlich Studenten und jüngeren Kollegen überlassen, und man darf doch nicht vergessen, daß auch ein so alles deutsche Wesen umspannender Geist wie Bach nur vereinzelte einstimmige Lieder geschaffen hat.

In den acht Bänden der Arien Heinrich Alberts, die zwischen 1638 und 1650 erschienen, sehen wir deutlich, wie Albert zunächst diese Abneigung gegen die Liedform als in der Unbekanntheit mit der Gattung begründet ansah. Deshalb gibt er in den Vorreden ausführliche Anleitungen, ja eine Art von Generalbaßschule. Aber allmählich gibt er der Stimmung in den Fachkreisen nach; mit jedem weiteren Bande werden die mehrstimmigen Gesänge zahlreicher, ja, bei Neudrucken ersetzt er in den ersten Bänden viele der einstimmigen Lieder durch mehrstimmige, und wir sehen wie ihm, weil er eben auch als Musiker nach Ansehen strebte, allmählich das Sololied geradezu verleidet wurde.

Aber Heinrich Alberts Tat war darum doch nicht umsonst. Was er hier geschaffen hatte, war gerade in dieser Masse und in dieser Grundsätzlichkeit, mit der er es zu Anfang getan, zu überzeugend gewesen. Durch diese einstimmigen Lieder „hat im 17. Jahrhundert die deutsche Hausmusik einen Aufschwung genommen, wie er später nur noch einmal durch die Arbeit der Berliner Schule stattgefunden hat. In so bequemen, schönen Formen der Liebe zum Gesang und zur Poesie nachzugehen, wurde erst durch diese Albertschen Arien möglich". Albert hatte das Eis gebrochen, und wenn der Umschwung, der bald nach Alberts Tod auf der ganzen Linie bemerkbar wird, jetzt noch nicht zu einem echt deutschen Liede führte, so liegt das daran, daß unser Volk in den nun folgenden Jahrzehnten tiefer in die Abhängigkeit von der Fremde hineingeriet als je zuvor. Das äußert sich schon in der Benennung der Lieder. Darf man bei Alberts Arien nicht an die große Form der italienischen Opernarien denken, sondern

an richtige strophische Lieder, so sind die nun in den folgenden Jahrzehnten besonders häufigen Oden nicht etwa feierliche Gedichte von Pindarschem Schwunge oder Klopstockschem Pathos, sondern denkbar einfache, einstimmige Strophenlieder mit Generalbaßbegleitung. Der fremdländische Name war eben vornehmer und feiner. Unser herrliches deutsches Wort „Lied“, das für die übrigen Sprachen der Welt in seiner eigentlichen Bedeutung unübersetzbar ist, hatte in dieser traurigen Zeit für unsere Volksgenossen die niedrige Bedeutung des Gassenhauers. Solche deutschen Oden komponierte der bekannte Zittauer Organist Andreas Hammerschmidt (1612—75). Seine weltlichen Oden oder Liebesgesänge, in denen er richtige Hausmusik anstrebte, erschienen 1642. Im gleichen Jahre erschien eine Sammlung von Oden und Liedern von Gabriel Voigtländer, der Hoffeldtrompeter und Kammermusikus des Prinzen Christian von Dänemark war. Es ist schade, daß diese 98 Melodien, von denen wohl keine von Voigtländer komponiert worden ist, noch nicht genau auf ihre Herkunft untersucht worden sind, man würde sonst, bei dem großen Erfolge, den die Sammlung hatte, ein ziemlich treues Bild haben, was in jener Zeit das deutsche Volk im Hause sang. Zum größten Teil entstammen die Melodien wohl italienischen Canzonetten, aber deutsche Volkslieder fehlen auch nicht, und in manchen dürfte man wohl die Oberstimmen beliebter Chöre der damaligen deutschen Komponisten entdecken.

Wie Heinrich Albert mit dem Königsberger Dichterkreis des Simon Dach in engster Fühlung stand, so scharte sich auch an anderer Stelle um den recht mittelmäßigen Poeten Johann Rist (1607 bis 1667) ein ganzer Kreis von Komponisten, darunter eine ganze Reihe von Hamburgern, wie Johann Schop, Thomas Selle, Heinrich Scheidemann, Heinrich Pape, Johann Wolfgang Franck, des ferneren die Thüringer Johann Adolf Ahle (1625—73), sein Sohn Johann Georg (1650—1706) und Georg Neumark (1621—81), der Komponist des wundervollen Chorals „Wer nur den lieben Gott läßt walten“. Alle diese Komponisten haben hauptsächlich das geistliche Lied gepflegt, wie ja auch in der Dichtung die geistliche immer noch einen gewissen dichterischen und seelischen Wert behielt, während die weltliche Poesie nach Form und Empfindungsinhalt immer trostloser wurde. Aber auch in dieses geistliche Lied drang der neue monodische Stil immer mehr ein, und wir brauchen uns nicht zu wundern, gleich unter den ersten Komponisten der Hamburger Oper mehrere

Kantoren, also berufsmäßige Pfleger des kirchlichen Gesangs zu finden. Heinrich Albert verwandt ist der leider jung verstorbene Adam Krieger (1634—1666), dessen Lieder bei einer Neubearbeitung der Begleitung noch heute dank ihrer einfachen Gefühlsinnigkeit singbar wären. Während alle bisher geschilderten Kompositionen trotz der Abhängigkeit von der Fremde immer doch auf das alte deutsche strophische Lied zurückgingen, dringt nun im dritten Viertel des 17. Jahrhunderts mit der Oper die italienische Form der Arie sieghaft ein. Ihr Gesang wurde jetzt auch für Deutschland in steigendem Maße vorbildlich. Die strophische Bildung tritt immer mehr zurück, und damit geht ein weiteres Element der Volkstümlichkeit verloren. Bei Johann Philipp Krieger (1649—1725) und Johann Krieger (1642—1735), die die verhältnismäßig einfachen Gesänge Christian Weises, der doch letzterdings für deutsches Wesen gegenüber dem Schwulst der Schlesischen Schule eintrat, vertonten, haben wir allerdings noch einfache Gebilde; aber schon bei Reinhard Keiser, den wir als genialen, leider recht zerfahrenen Komponisten der Hamburger Oper bereits kennen gelernt haben, findet sich neben wenigen strophischen Liedern die vollständig ausgebildete Solokantate italienischer Art, die für den weltlichen deutschen Gesang zur herrschenden Gattung in Deutschland wurde. Ihr hat ja auch J. S. Bach mehrere Opfer gebracht, und zwar sogar dreimal auf italienische Texte; Händel hat sehr zahlreiche weltliche Solokantaten geschrieben.

„Was um diese Zeit an sogenannten deutschen Liedern erscheint, ist zum größten Teile entweder opernhaft oder aus geistlichen Kantaten entnommen. Das einfache Strophenlied mit Generalbaß hatte seit den letzten Kompositionen der norddeutschen, um Rist gescharten Musiker keine Vertreter mehr außer den beiden Kriegers, sowie die Komponisten Kremberg und Erlebach. Auffälligerweise fanden sich auch nur verschwindend wenige Liederkomponisten bis zum Beginn des fünften Jahrzehnts im 18. Jahrhundert. Selbst Sammlungen fehlen im Gebiet des weltlichen Liedes mit einer Ausnahme vollständig". (Max Friedländer „Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert", I. S. XXXII). Von Kremberg, der von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis etwa 1720 gelebt und außer als Komponist und Dichter auch als Altsänger gewirkt hat, besitzen wir eine „musikalische Gemütsergötzung" (Dresden 1689), in der einige für die Hausmusik bestimmte „Arien" sich durch geschlossene Melodie aus der Reihe der übrigen trocken rezitierten Gesänge hervorheben. Philipp Heinrich Erlebach hat

nach Friedländers Urteil die schönste Musik geschrieben, die zwischen Schütz und Bach in Deutschland entstanden ist. Wir haben von ihm drei Sammlungen, deren Titel für die Zeit charakteristisch sind: „Harmonische Freude musikalischer Freunde" (1697), „moralische und politische (d. i. weltliche) Arien" (1710) und „gottgeheiligte Singstunde" (1704). Keine einzige der fast hundert Nummern ist unbedeutend, einzelne erheben sich durch Schönheit der Melodie und Empfindungstiefe zu beträchtlicher Höhe und vermögen auch heute noch zu ergreifen und zu erfreuen. —

Wir haben bisher nur von italienischen Einflüssen gesprochen. Es wäre aber überraschend, wenn nicht auch die Musik Frankreichs, das ja für das ganze Leben und Treiben der besseren Stände in diesem Zeitraum maßgebend war, sichtbare Einflüsse geübt hätte. Zumeist muß man hier freilich mehr von einer Einfuhr französischer Chansons, die kaum in einem Liederbuche jener Zeit fehlen, sprechen, als von einer Einwirkung auf die deutsche Art des Komponierens. Das Singen dieser ja allerdings höchst anmutigen und auch leicht ins Gehör fallenden französischen Lieder war keineswegs bloß beim Adel beliebt, dessen Umgangssprache ja das Französische war, sondern nahm auch in der Hausmusik des Bürgertums den breitesten Raum ein. Die völlige Verarmung der deutschen Lyrik, die sich nun auch auf das Gebiet des geistlichen Liedes erstreckte, mag unsere Tonsetzer entschuldigen, daß sie, um überhaupt zu Gehör zu kommen, in welscher Mode sangen. Allerdings darf nicht verhehlt werden, daß auch der Aufschwung der Lyrik, der nach Günthers Erscheinen nicht verkannt werden kann, darin kaum eine Änderung herbeiführte. Es bleibt noch auf lange hinaus, weit in die Zeit des Goetheschen Schaffens hinein, eine betrübende Erscheinung, daß die deutschen Liederkomponisten von der herrlich aufgeblühten deutschen Lyrik kaum etwas zu wissen scheinen. Wenn man bedenkt, daß Haydn, der ein halbes Jahrhundert lang Goethes Zeitgenosse war, kein einziges Gedicht von Goethe komponiert hat, so ist das von einer traurigen Beredsamkeit. Als Gegenstück sei erwähnt, daß im Jahre 1762 in Berlin ein „receuil de chansons" erschien, dessen 24 Nummern aus ausschließlich französischen, von deutschen Komponisten vertonten Gedichten bestehen; und noch unter den 1782 erschienenen „Liedern im Volkston" des doch gut deutsch empfindenden Joh. Abr. P. Schulz befinden sich einige französische Stücke.

Neben dieser völligen Nachäfferei haben wir dann auch die bloße

Beeinflussung der Kompositionsart, indem auch in Deutschland die für die französische Liedliteratur charakteristische Form Aufnahme fand, daß Klavier- und sonstige Instrumentalstücke zum Singen eingerichtet wurden. Das ist etwas anderes als jene Chorsätze zum „Singen und Spielen", von denen wir oben als Nachahmung italienischer Vorbilder sprechen mußten. Denn dort war die Komposition aus dem Geiste des Gesangs hervorgegangen; sie war nur so eingerichtet, daß sie auch auf Instrumente übertragen ihre Wirkung tun sollte. Bei den unter dem französischen Einfluß nunmehr entstehenden Sammlungen dagegen wurde unter bereits vorhandene und beliebte Instrumentalkompositionen ein Text gesetzt, wobei dann freilich echte Lieder nicht zu entstehen vermochten. Dieser roheren Art, der übrigens gelegentlich auch noch viel später ganz tüchtige Musiker verfallen sind — so hat u. a. Friedrich Silcher „Melodien aus Beethovens Sonaten und Symphonien zu Liedern eingerichtet" veröffentlicht —, trat in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine ansprechendere Art gegenüber, bei der doch von vornherein an Gesang gedacht wurde, wobei dann bloß die Melodie in die Klavierbegleitung hineingezogen wurde. So sagt Johann André in der Selbstanzeige einer neuen Sammlung noch 1782: „Die Lieder können nötigenfalls ohne Begleitung gesungen oder ohne Gesang als kleine Stücke auf dem Klavier gespielt und die mehrstimmigen Lieder auch einstimmig gesungen werden." Ein derartiges Verfahren entspricht eigentlich durchaus den Anforderungen einer bescheidenen Hausmusik. Doch über diesen Zeitraum wird in anderem Zusammenhang zu sprechen sein.

Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts war für die deutsche Lyrik und die deutsche Liedkomposition die trostloseste. Das Volkslied scheint allerdings auch jetzt noch, im Gegensatz zu dem völlig der Fremde verfallenen Musiktreiben der besseren Stände, im breiten Volk weiter geblüht zu haben; ist doch im Jahre 1719 das herrliche „Lied vom Prinz Eugen" aufgezeichnet worden. In der Kunstmusik aber haben wir fast durch vier Jahrzehnte nicht eine einzige bedeutende Liedersammlung. Auch in dem „Augspurger Tafel-Confect", 1733—46, scheint die beträchtliche Zahl erquickender Melodien hauptsächlich dem Hineinziehen des Volksliedes zu danken zu sein. Dagegen zeigt die 1736—45 erschienene „Singende Muse an der Pleiße" des Sperontes am deutlichsten die Art, unter beliebte Instrumentalstücke Dichtungen zu setzen. Sperontes, in dem Philipp Spitta (Musikgeschichtliche Aufsätze 1894, S. 177—295) einen Johann Sigismund

Scholze aus Lobendau bei Liegnitz entdeckt hat, war nun keineswegs ein großer Dichter, und es zeugt für die außerordentlich belebende Kraft einer guten Melodie, daß sich seine öden Reimereien auf Jahrzehnte hinaus in Beliebtheit zu erhalten vermochten.

Mit dieser Sammlung können wir die Übersicht über eine gewiß nicht erfreuliche, aber doch innerhalb der Geschichte des deutschen Liedes hoch bedeutsame Entwicklung abschließen. Wir haben nachher nicht gleich bedeutende Liedersänger bekommen; aber der Gesamtaufschwung in der Auffassung vom Wesen der Kunst, der sich ja auch durch das Neuaufleben der deutschen Dichtung kundgibt, bewirkte es doch, daß von nun ab die Komponisten wenigstens das Wesen des deutschen Liedes erkannten und daß sie vor allen Dingen aus deutschem Geiste und deutschem Empfinden heraus schaffen wollten. Auch hier bewährte sich dann, daß, wo ein Wille ist, auch der Weg zu seiner Erfüllung gefunden wird.

5. Die Gesangskunst.

Da wir in diesem Buche die Musik nicht nur als Kunsterscheinung, sondern im größeren Zusammenhang ihrer kulturellen Bedeutung betrachten, müssen wir an dieser Stelle neben der schöpferischen auch der nachschaffenden Musik gedenken. Denn die Gesangskunst hat von der Mitte des 17. Jahrhunderts an durch viele Jahrzehnte hindurch für das Musikleben fast eine höhere Bedeutung gehabt, als der Kunstgesang. Ja, es ist soweit gekommen, daß die Gesangskunst jenem die Art des Schaffens vorgeschrieben hat, und zwar vor allen Dingen auf dem bedeutsamsten Schaffensgebiete der Zeit, in der Oper.

Noch viel ausschließlicher, als diese, ist die große Gesangskunst in Italien ausgebildet worden und das Sondergebiet der Italiener geblieben. Schon Caccini gibt seinen 1602 erschienenen „Nuove musiche“ eine kleine Gesangsschule bei. Aber auch er bekämpft hier schon ein leeres Virtuosentum, indem er die langen Passagen und selbständigen Kadenzen nur dann gelten lassen wollte, wenn sie mit der Vollendung und der Schönheit einer Vittoria Archilei, der ersten Darstellerin von Peris „Euridice“ ausgeführt würden. Caccini gibt ziemlich eingehende Anleitungen über Tonbildung, daneben über die Ausführung der Verzierungen, zumal des Trillers, endlich auch über die verschiedenen Vortragsarten, unter denen er den „stile nobile“

am höchsten stellt, „in dem sich der Sänger vom Zwang des Taktes befreit und je nachdem der Sinn der Worte es erheischt, die Dauer der Noten bis um die Hälfte vermehrt oder verringert.“ Mit der Verbreitung des dramatischen Gesangs machte dann das Gesangsvirtuosentum gewaltige Fortschritte, zumal seit dem Erscheinen der Kastraten, deren starke und biegsame Sopran- und Altstimmen der Zeitgeschmack in seltsamer Verirrung mehr als ein Jahrhundert lang den besten Frauenstimmen vorzog. An Kraft und Ausdauer waren die Stimmen der Kastraten ja auch sicher den weiblichen überlegen.

Seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts waren die Kastraten gelegentlich für den Kirchengesang verwertet worden, weil die geistige Schwierigkeit und die hohen Ansprüche an die musikalische und stimmliche Bildung, die von den großen Kompositionen gestellt wurden, von Knaben nicht zu erfüllen waren, den Frauen aber die Beteiligung am Kirchengesang verboten war. Schneller noch als in der Kirche, wo doch immer wieder die strengere Geistlichkeit sich gegen das Unwesen wandte, drangen die Kastraten ins Theater ein, und als Papst Innocenz XI. (1676—1689) den Frauen das Auftreten auf der Bühne verboten hatte, wurden sie hier bald ganz heimisch. So berichtet schon Doni in seinem 1647 erschienenen Buche „de praestancia musicae veteris“ von einem bedeutenden Kastratenvirtuosen, Vittorio Lureto. Aber Doni erhebt auch schon die Klage, die später fast alle Schriftsteller wiederholen müssen: „Überall sehet ihr jene verzärtelten Eunuchen, von denen ein einzelner mehr gewinnt als zehn Kantoren und Chormeister zusammen, die ihre Reichtümer nur zusammenraffen, um sie zu verprassen. Wie sie ihren Ruhm ausposaunen und alles andere verachten! Wie sie die gediegenen Musiker verlachen und die ganze musikalische Weisheit allein zu besitzen sich einbilden! Von ihren Sitten und ihrem Privatleben werde ich nicht sprechen, damit man nicht glaube, daß ich die Laster der einzelnen auf andere Unschuldige übertrage. Aber was vor aller Welt Augen geschieht, darf weder geleugnet noch entschuldigt werden.“

Das Publikum begeisterte sich schnell für die Leistungen dieser kunstfertigen und unermüdlichen Kehlen, die Klang und Biegsamkeit der Knabenstimme mit Kraft und Umfang der Männerstimme vereinigten.

Daß die Gesangskunst aber jetzt noch nicht einem äußerlichen Virtuosentum verfiel, dafür sorgten die Komponisten, die von Carissimi an über Scarlatti bis zu den letzten bedeutenden Meistern der nea-

politanischen Oper immer auf die Erziehung eines guten Sängerstammes bedacht waren. Vor allem die Ausbildung des musikalisch viel feineren und schwierigeren Kammergesangs trug viel zur Veredlung der Gesangskunst bei. Die Sänger erhielten jetzt, zumal seitdem Fr. A. Pistocchi in seiner Schule zu Bologna mit dem Beispiel vorangegangen war, eine ganz gediegene theoretische Ausbildung, die neben Tonbildung, Vokalisation, musikalischer Deklamation und dramatischem Ausdruck auch die musikalische Theorie an sich umfaßte. Die unbeschränkte Herrschaft über die Stimme war das Hauptziel der italienischen Gesangsschule. Das Studium der Verzierungen, vor allem des Trillers sollte zu diesem höchsten Ziele aller Stimmbildung führen. Bald freilich wurde aus dem Mittel der Endzweck. Die sorgfältige Deklamation der Textworte wurde zunächst preisgegeben. Die Entwicklung der musikalischen Formen, z. B. der Arie mit der Wiederholung des ersten Teils, stand einer sorgfältigen Behandlung des Wortes entgegen. Am schlimmsten aber war, daß die Verzierungen in die Willkür des Sängers gestellt wurden. Selbst ein so gediegener Meister wie P. Fr. Tosi (etwa 1650—1724), einer der bedeutendsten Schriftsteller über Gesangskunst, meint, das Schönste, was einer, der das Singen versteht, hervorbringen und das Angenehmste, was ein Kenner hören kann, seien diese willkürlichen Veränderungen, weshalb ein Sänger auch mit allem Ernst darauf denken müsse, sich in der Kunst, sie geschickt zu erfinden, zu vervollkommnen. Denn dem Sänger diese Veränderungen oder gar die Kadenzen vorzuschreiben, erschien als ebenso unmöglich, „als jemanden witzige Einfälle vorher auswendig zu lehren“. So dauerte es nicht lange, bis die Aufgabe des Komponisten, zumal in den Arien dazu herabsank, daß er dem Sänger die Gelegenheit zur Anbringung seiner Künste zu bieten hatte, daß er also geradezu zum Handlanger des Virtuosen erniedrigt wurde.

Gerade auf diesem Gebiete der Gesangsvirtuosität feierten nun die Kastraten ihre fast beispiellosen Triumphe. Einer der ersten, die sich eines Weltrufs erfreuten, war Baltassare Ferri (1610—1680), den Rousseau als „einzigartig wunderbaren Sänger“ feiert, um dessen Besitz sich die Souveräne Europas stritten und der noch nach seinem Tode von den Dichtern Italiens gepriesen wurde. Für die unerschöpfliche Kraft und Geläufigkeit seiner Stimme diene als Beispiel, daß er „in einem Atem die chromatische Skala durch zwei Oktaven hinauf und hinab sang mit einem Triller auf jedem Ton, und dies,

obwohl ohne Begleitung, mit einer solchen Sicherheit der Intonation, daß, wenn man auf einem beliebigen Ton der Skala mit einem Instrument die Harmonie zu demselben angab, der betreffende Akkord in tadelloser Reinheit erklang.“ Von weiteren berühmten Sängern seien erwähnt Francesco Bernardi, genannt Senesino, der eines der gefeiertsten Mitglieder der unter Händel stehenden englischen Oper war, und Gaetano Maiorano, genannt Caffarelli (1703—1783), der sich ein so bedeutendes Vermögen ersang, daß er sich das Herzogtum Santo Dorato kaufen konnte. Der berühmteste von allen aber wurde der Neapolitaner Carlo Broschi, genannt Farinelli (1705 bis 1782), der Schönheit der Stimme, technische Schulung und Gediegenheit des Geschmacks in gleichem Maße vereinigte. Zunächst allerdings soll er auch dem rohesten Virtuosentum gehuldigt haben; „aber eine Ermahnung Kaiser Karl VI. brachte,“ wie Burney in seiner musikalischen Reise erzählt, „eine gänzliche Veränderung in seiner Singart hervor. Von der Zeit an vermischte er das Lebhafte mit dem Pathetischen, das Einfache mit dem Erhabenen, und auf diese Weise rührte er jeden Zuhörer ebenso wie er ihn in Erstaunen setzte.“ Sein Gesang muß in der Tat von einer geradezu wunderbaren Wirkung gewesen sein, denn als er 1736 nach Spanien kam, wurde er von der Königin mit einem Jahrgehalt von 40 000 Mark angestellt, um den an Melancholie leidenden König Philipp V. durch seinen Gesang zu erheitern. Das gelang ihm in solchem Maße, daß er des Herrschers Gunst gewann und einen bedeutenden Einfluß auf die Staatsgeschäfte erlangte, den er zu seiner Ehre niemals mißbrauchte. Auber hat diesen Sänger zum Helden einer seiner besten Opern gemacht.

Eine Folge der Vorliebe des Publikums für die Kastratenstimmen war, daß die Männerstimmen aus der italienischen opera seria fast völlig verschwanden. Wir haben früher ausgeführt, daß die komische Oper nachher die starken Wirkungen des Basses auszunutzen wußte. Auch die Frauenstimmen vermochten sich kaum zu behaupten. Indessen wußten sich die Frauen zu helfen, und es war die verkehrte Welt, daß sie nun durch Übernahme der Männerrollen glänzten. So erzählt Friedrichs des Großen Flötenlehrer Quantz von der Vittoria Tesi Tramontini aus Florenz: „Von Natur war sie mit einer männlich starken Kontrealtstimme begabt. Im Jahre 1719 zu Dresden sang sie mehrenteils solche Arien, als man für Bassisten zu setzen pflegte. Itzo (1725) aber hat sie über das Prächtige und Ernsthafte auch eine angenehme Schmeichelei im Singen angenommen. Der Umfang ihrer

Stimme war außerordentlich weitläufig. Hoch oder tief zu singen machte ihr beides keine Mühe. Viele Passagien waren aber nicht ihr Werk. Durch die Aktion aber die Zuschauer einzunehmen, schien sie geboren zu sein; absonderlich in Mannsrollen: als welche sie zu ihrem Vorteile fast am natürlichsten ausführte." Zwei der berühmtesten Sängerinnen der ganzen Zeit waren Francesca Cuzzoni (1700 bis 1770) und Faustina Bordoni (1693 bis etwa 1770), die Gattin des Komponisten Hasse. Die letztere glänzte vor allem durch ihre technischen Fertigkeiten, die erstere durch die Innigkeit und das Pathos ihres Vortrags. Die Einnahmen dieser beiden Virtuosinnen überschreiten selbst das, was heute unseren gefeiertsten Bühnensternen bezahlt wird. Ist dies, wenn man an die jämmerlichen sozialen Verhältnisse, in denen damals nach den endlosen Kriegszeiten fast alle Völker schmachteten, schon ein recht unerquicklicher Gedanke, so wird dieses Gefühl noch verschärft, wenn wir von der Roheit und Sittenlosigkeit dieser gefeierten Bühnengrößen vernehmen. Vor allem war die Cuzzoni, nach des oben erwähnten Quantz Ausspruch, „von Charakter ein wahrer Drache". Sie hat, außer durch ihre wahnwitzigen Ausschweifungen, ihr Andenken auch durch die Ermordung ihres Gatten befleckt. Nur solch ein Kraftmensch wie Händel vermochte gegen die launenhafte Tyrannei dieser Bühnenherrscherinnen aufzukommen. Als sie in seiner Oper „Ottone" eine ihm besonders wertvolle Arie durchaus nicht singen wollte, da packte er sie mit den Worten: „O, ich weiß sehr gut, daß Sie eine wahre Teufelin sind, aber ich werde Sie fühlen lassen, daß ich als Dirigent Beelzebub bin, der Meister aller Teufel" und hielt sie zum Fenster hinaus, indem er sie hinabzustürzen drohte, falls sie nicht augenblicklich die Arie sänge. Das half. Aber verhindern konnte auch Händel nicht, daß einige Jahre später, als in seiner Oper die Cuzzoni gleichzeitig mit der Faustina Bordoni sang, die Rivalität der beiden Nebenbuhlerinnen nicht nur die ganze Zuhörerschaft aus Rand und Band brachte, sondern daß sich auch die Künstlerinnen selbst auf der Bühne gelegentlich in die Haare gerieten. Daß die Cuzzoni, wie so manche der anderen bedeutenden Virtuosinnen, gegen Ende des Lebens in die dürftigste Lage geriet und durch Anfertigen von Knöpfen sich ihren Unterhalt verdiente, muß hier auch noch erwähnt werden. Denn ich erzähle diese Anekdoten nicht um ihrer selbst willen, sondern weil sie am deutlichsten den im Grunde recht niederen Stand dieser äußerlich so glänzenden Kunst aufzeigen.

Die Blütezeit dieses Gesangsvirtuosentums war wenigstens für

Deutschland und Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorbei. Händel, Bach und Gluck hatten die Musik zu solcher Bedeutung erhoben, daß die ausführenden Kräfte dahinter zurücktraten. Nur in Italien hielt die Bevorzugung des Virtuosentums an. Von dort kommen ja auch heute noch die wenigen Vertreter dieser jetzt mehr als Kuriosität wirkenden Kunst. Freilich, des Kastratentums wurde man auch hier mit dem erwachenden Gefühl für das Verwerfliche desselben überdrüssig, und man fand einen Ersatz in den Falsettisten, d. h. männlichen Sängern, deren Stimme ausschließlich für den Falsettgebrauch ausgebildet wurde. Aber seine Vormachtstellung in der Musik hat Italien doch gerade durch die Bevorzugung des Virtuosentums und die daraus folgende Einseitigkeit und Äußerlichkeit seines musikalischen Schaffens eingebüßt. Darüber aber dürfen wir nicht vergessen, daß trotz aller Ausartung die Ausbildung dieser hohen Gesangskunst ein Verdienst war; denn wurden nur verhältnismäßig wenige zu Virtuosen, so bemühte sich jeder Liebhaber ein Gesangskünstler zu werden. Die Komponisten hingegen waren stets darauf bedacht, der menschlichen Stimme solche Aufgaben zu stellen, in denen sie ihre Schönheit am reichsten und vielfältigsten entfalten konnte. In dieser Hinsicht wäre eine Nachwirkung dieser Zeit auf unser heutiges musikalisches Schaffen sehr zu begrüßen.

Fünftes Kapitel.

Die Instrumentalmusik.

1. Von Art und Bedeutung der Instrumentalmusik.

Es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß als charakteristischste und von vornherein zur größeren Form entwickelte Erscheinung am Beginn der neuzeitigen Musik das Musikdrama steht. Haben wir doch als das Wesen dieser neuzeitigen Musik gegenüber der mittelalterlichen die Aussprache der individuellen Persönlichkeit kennen gelernt. (Vergl. S. 257 ff.). Die Musik hätte, um das zu erreichen, doch eigentlich zuerst den Charakter des persönlichen

lyrischen Bekenntnisses annehmen müssen. Dagegen bedeutet alles Dramatische bereits wieder eine Objektivierung. Der Musiker tritt, in je höherem Maße er Dramatiker ist, mit seiner Persönlichkeit hinter den Gestalten zurück, deren Erleben er vor uns darstellt; und mag auch in dem Leben und Empfinden der auf der Bühne handelnden Personen eine noch so reiche Verschiedenheit von Individualitäten vorhanden sein, es braucht doch nicht eine einzige derselben sich so mit der des Künstlers zu decken, daß er sich und sein Verhältnis zur Welt geben kann, indem er wahrhaft einen dieser Charaktere sich vor uns ausleben läßt. Im Fall eines Richard Wagner, der sein eigener Dichter war, wird noch eher, wenigstens in den künstlerischen Absichten und in der Anschauung der Welt, eine Einheit erzielt werden; während diese dort, wo zwei verschiedene Künstlerpersönlichkeiten zusammenwirken, doch von sehr seltenen Zufällen abhängig ist, und zwar werden diese umso seltener eintreten, je bedeutsamer die Persönlichkeiten der beiden Mitwirkenden sind. Es kommt noch ein zweites hinzu. Die Oper ist ihrer ganzen Art nach Gesellschafts- und Massenkunst. Zu ihrer Verwirklichung bedarf es einer großen Zahl Mitwirkender, und zwar sind diese nicht bloß vermehrte Werkzeuge in der Hand eines Künstlers, sondern treten als selbständige geschlossene Faktoren auf. Ja, das Musikdrama erlebt seine volle künstlerische Gestalt erst im Beisein einer großen Zuschauermenge. Das gefüllte Theater ist eigentlich ein mitwirkender künstlerischer Faktor, es ist es in geradezu brutaler Weise in der älteren italienischen Oper, deren ganze formale Zustutzung darauf Rücksicht nimmt, daß das im Theater versammelte Volk im Grunde nicht gekommen ist, um ein Kunstwerk zu genießen, sondern daß diese versammelte Masse eine gesellschaftliche Vereinigung darstellt, zu deren Unterhaltung die Bühnenaufführung beiträgt. Eine ideale, an das Griechentum erinnernde Einigung von Bühne und Volk zum Gesamtkörper erstrebt dagegen Bayreuth, vermag sie aber bei den heutigen internationalen Kunstbedingungen leider noch nicht zu verwirklichen.

So erkennen wir, daß das Musikdrama oder sagen wir besser die Verbindung von Musik und Drama nicht oder nur in Ausnahmefällen die Form sein kann, in der sich der Geist der Neuzeit musikalisch auszusprechen vermag, und es ist ganz sicher, daß diese Kunstform trotz ihrer Geeignetheit zu öffentlichen Festen, nicht diese schnelle Verbreitung gefunden haben würde, wenn nicht in ihren Rahmen der neue monodische Gesangsstil eingeschlossen ge-

wesen wäre. Dieser einstimmige Gesang mit Instrumentalbegleitung entsprach durchaus den neu erwachten Bedürfnissen, und wenn er im Musikdrama mehr dazu verwendet wurde, die Leidenschaften und Stimmungen der von einer Dichtung aufgestellten Charaktere der Zuhörerschaft zu vermitteln, so war doch hier dem Musiker gleichzeitig das geeignetste Aussprachemittel persönlicher lyrischer Empfindungen gegeben. Dazu war freilich notwendig, daß die instrumentale Begleitung genau den entgegengesetzten Weg geführt wurde, den sie in der Oper von vornherein einschlug, daß sie also anstatt auf eine stete Bereicherung und Vergrößerung des orchestralen Körpers nach einem Mittel strebte, wo der Einzelne imstande war, das ganze musikalische Ausdrucksgebiet zu beherrschen und zu vermitteln. Wir erkennen als Ziel des Weges das Lied mit Klavierbegleitung, wie es von den Meistern des Lyrikervolkes, des deutschen Volks, dem die persönliche Aussprache seines innigsten Empfindens am meisten Bedürfnis ist, zur Vollendung gebracht wurde. Aber der Weg dahin war noch weit und wurde, wie im vorangehenden Kapitel dargetan wurde, nur schwer gefunden.

Vielleicht hat diese auffällige Erscheinung, daß man das doch im Grunde so naheliegende Lied nicht leichter und schneller fand, ihren tiefsten Grund darin, daß eine so völlige Umwälzung in den innersten Lebensbedingungen einer Kunst, wie sie die neuzeitige Musik gegenüber der mittelalterlichen bedeutet, wenigstens zunächst auch eine völlig neue Aussprachweise verlangt, die frei ist von aller Belastung durch überlieferte Bedeutungen aus früherer Zeit. Musikdrama und Lied aber sind Formen der Verbindung von Wort und Ton; in ihr hatte die Musik sich bis jetzt immer bewegt. Wenn es aber zur künstlerischen Entwicklung der Musik notwendig gewesen war, daß die innige Verbindung des Musenkunstwerks der Griechen gelöst werden, daß die darin vereinigt wirkenden Künste erst allein ihre Fähigkeiten ausbilden mußten, so war es doch innere Notwendigkeit, daß dieser Weg auch zu Ende gegangen wurde. Noch hatte die Musik niemals ihre Kraft für sich ganz allein in größeren Kunstwerken erprobt. Wenn wir auch fühlen, daß die polyphonen kontrapunktischen Schöpfungen zumal der Niederländer vielfach Instrumentalmusik darstellen, indem die geistige Bedeutung des mit ihnen verbundenen Wortes schroff unbeachtet bleibt, so waren diese Kompositionen trotzdem mit dem Wort verbunden; vor allem aber blieben sie bedingt durch die Möglichkeiten der dabei aufge-

botenen Instrumente: der Menschenstimmen. Wir verstehen es leicht, daß die Komponisten, sobald sie für die Menschenstimme zu schreiben hatten, fast unwillkürlich in die Abhängigkeit der nun seit mehr als einem Jahrtausend hoch entwickelten künstlerischen Gesangsmusik des Mittelalters gerieten, daß es ihnen vor allen Dingen nicht gelang, aus ihrem innersten subjektiven Vermögen heraus das bisherige Verhältnis zu ändern. Wenn wir uns dabei noch vergegenwärtigen, daß das 17. Jahrhundert, in dem dieser Wandel vor sich ging, überhaupt keine bedeutenden Lyriker in den an der Musikentwicklung beteiligten Ländern hervorgebracht hat, leuchtet es noch leichter ein, daß die scheinbar zunächst liegende Form der musikalisch subjektiven Aussprache, nämlich das Lied, in einer der neuen Zeit entsprechenden Form nicht gefunden wurde und darum auch für diese wichtigste Linie der Entwicklung keine Bedeutung gewann.

Dagegen brauchen wir nur zu sehen, wie ein völlig im kontrapunktischen Stile der Vergangenheit gehaltenes Werk durch die Übertragung auf Instrumente im Charakter umgewandelt wird, wie dann die Instrumentalisten sich alsbald von den der Menschenstimme gestellten Bedingungen befreit fühlen und die in ihren Instrumenten liegenden Möglichkeiten auszunutzen streben, damit aber dann fast unwillkürlich etwas dem alten Wesen fremdes schaffen, um zu erkennen, daß die Instrumentalmusik die berufene musikalische Ausdrucksweise des neuzeitigen Fühlens war. Man könnte einwerfen, daß diese Art der Instrumentalmusik, bei der die verschiedenen Gesangsstimmen verschiedenen Instrumenten übertragen wurden, ja bereits im Mittelalter geübt worden war, ohne daß sie für eine besondere Entwicklung fruchtbar geworden wäre. Aus demselben Grund, wie für die Schöpfung des monodischen Stils das Singenlassen einer einzigen Stimme unter instrumentaler Begleitung aller übrigen die Lösung nicht hatte schaffen können. Nicht daß man Gesangswerke auf Instrumente übertrug, war das Entscheidende, sondern daß man nun die Eigenart und die Sonderbedingungen dieser Instrumente gegenüber denen der Menschenstimme betonte und auszunutzen wagte, daß man erkannte, daß Instrumentalstil etwas anderes sei als Gesangsstil.

Diese Einsicht ist ja gewiß in hohem Maße durch die orchestrale Begleitung der Oper gefördert worden, und wir haben gehört, wie bereits Monteverdi die Charakterisierungsmöglichkeiten der Instrumente auszunutzen wußte. Aber diese Orchestermusik konnte zu-

nächst eine Lösung nicht bringen. Sie strebt von Natur eine stete Vergrößerung der Zahl der Mitwirkenden, eine neue Art des polyphonen Spiels an. Auf diesem Wege wäre die Instrumentalmusik wenigstens der Einseitigkeit verfallen, und dann hätte in ihr der geistige Gehalt der Neuzeit nicht erschöpft werden können. Erst mußte es gelingen, die Instrumentalmusik zum Ausdrucksmittel des der Neuzeit allein und besonders eigenen Musikbedürfnisses zu machen: zur Verkünderin des persönlichsten seelischen Erlebens des Einzelnen. Mochten in späterer Zeit die Formen musikalischer Mitteilung wieder einen noch so großen Umfang annehmen, — daß die Musik subjektive Innerlichkeitskunst wurde, daß sie das rein und nur Persönliche aus dem tiefsten Seelenleben des einzelnen ausschöpfen konnte, war nur dann möglich, wenn auch die Reproduktion des musikalischen Kunstwerks in das technische Ausführungsvermögen des Einzelnen gelegt wurde. Immer wieder müssen wir uns gegenwärtig halten, daß das lebendige musikalische Kunstwerk erst durch das Zusammenwirken der beiden Faktoren, der Produktion und Reproduktion entsteht. Aber nur wenn diese Reproduktion den Kräften des einzelnen erreichbar wurde, wenn dieser einzelne die Welt der Töne nicht nur in seinem schöpferischen Geiste bewegen, sondern auch mit seinen körperlichen Kräften erklingen lassen konnte, durch sich und für sich allein, war für die neue Musik etwas geschaffen, was die Welt bisher nicht gekannt hatte.

Wir können das nicht scharf genug auseinanderhalten. Diese Scheidung der geistigen Grundbedingungen ist umso notwendiger, als nachher in der Entwicklung die verschiedenen Bahnen wieder zusammenlaufen. Die ungeheure Bedeutung dieser Übertragung der Ausführbarkeit auf den Einzelnen äußert sich aufs schlagendste auch in rein formaler Hinsicht. Solange die verschiedenen Stimmen eines polyphonen kontrapunktischen Satzes verschiedenen Instrumenten übertragen wurden, so daß also einfach jede Menschenstimme durch ein Instrument ersetzt wurde, war eine innere Wandlung in der Bauart des Instrumentalstils nicht notwendig. Sobald dagegen ein derartiges Kunstgebilde auf ein von einem Einzelnen zu spielendes Instrument, auf die in dieser Hinsicht recht unvollkommene Laute oder das zu einer ungeahnten Bedeutung emporwachsende Klavier übertragen wurde, so erheischten hier die körperlichen Bedingungen in der Hand des Spielers eine Anpassung des Stils an diese Bedingungen. Das

reichste und ausgiebigste Orchester hätte keine völlige Umwandlung in der kontrapunktischen Schreibweise herbeizuführen brauchen. Es hätte schließlich — wir können das ja an den modernsten Werken sehen — nur zu einer viel verzweigteren Polyphonie führen müssen, weil man jetzt nicht mehr bloß vier-, acht-, oder wie die Venezianer es gern taten, sechzehnstimmig zu schreiben vermochte, sondern eine beliebige Zahl von musikalischen Linien gegeneinander führen konnte. Das farbige musikalische Element im Orchester hätte diese Entwicklung noch befördert, da durch die Verschiedenheit der Farbe die Stimmentrennung deutlicher zu machen war. So wurde die mehr vertikale Schreibweise gegenüber der horizontalen nicht durch das Orchester, sondern durch das dem einzelnen gehörige Instrument, das Klavier zum Siege geführt.

Dabei wurde ein instrumentaler Mangel des Klaviers gegenüber der Orgel von ungeheurer Bedeutung, nämlich die Farblosigkeit. Die Orgel ist ihrem Wesen nach ein polyphones Instrument, ein Körper mit vielen Munden, weswegen dieser eine Körper mehrstimmig singen kann. Das Klavier dagegen steht den übrigen Instrumenten gegenüber, wie der einzelne Mensch der Gesamtwelt: es umfaßt die gesamte Tonwelt genau so gut wie das riesige Orchester, wie eben auch der Einzelmensch eine Welt im Kleinen ist. Aber gegenüber der unendlichen Vielfarbigkeit, der durch die Zusammensetzung aus einer Masse von Einzelnen gewährten inneren Bewegungs- und Verschiebungsmöglichkeiten des Orchesters ist das Klavier nach Farbe und Gestalt einseitig. Der Einzelmensch in seinem Verhältnis zur Gesamtwelt erscheint mir deshalb auch als höchste Lösung der größten Kunstform, zu der das Klavier als mitwirkend herangezogen wurde, des Klavierkonzertes. Nicht umsonst wollte Beethoven Konzert mit Tonwettkampf verdeutschen; in seinem „Dichten in Tönen" bedeutete das ein Wettkampf zwischen der Welt des einzelnen und der Gesamtwelt. Nur im langsamen Satze des Es-dur-Konzerts hat er diesen Gedanken völlig in Kunst umgesetzt, und außer ihm hat nur Joh. Seb. Bach in seinem D-moll-Konzert diesen Gedanken verkörpert. Daß aber dies so naheliegende und geistig geradezu gebotene Verhältnis des Klavierkonzerts in der Regel nicht ausgenutzt wurde, daß das Klavier dabei gewöhnlich nur als ein Instrument mehr dem Orchesterkörper eingegliedert oder ihm bloß rein musikalisch formal gegenübergestellt ist, das zeigt schon, wie sehr die verschiedenen Entwicklungswege, die die Musik in dieser so unendlich vielgestaltigen Zeit ein-

schlug, sich nachher begegneten, vereinigten und in ihrer Sonderart verwischt wurden. Die Gleichartigkeit der Mittel war vielfach so groß, daß man aus ihr allzu leicht auf eine Gleichartigkeit der Ziele schloß. Um so wichtiger ist es, daß wir uns gerade hier, wo die Ausgangspunkte aller dieser Wege sind, über ihre Verschiedenheit klar werden; denn in dieser Verschiedenheit liegt der Urgrund und die beste Erklärung für die spätere Vielgestaltigkeit unseres musikalischen Lebens; und manches, was darin seltsam anmutet, erklärt sich dem leicht, der einmal vom Ziele die Straße der Entwicklung rückwärts schreitet und dort, wo sich diese Straße in Pfade zerteilt, jeden einzelnen derselben zu Ende geht.

Als für die Entwicklung bedeutsamste Gruppen der Instrumentalmusik ergeben sich die für Soloinstrumente und für Orchester.

Der Orchesterstil schließt sich zunächst getreu an den kontrapunktischen Vokalstil an. Der Unterschied besteht nur in der Verschiedenheit der ausführenden Stimmen; musikalisch wird sie dadurch wertvoll, daß die Instrumente in Beweglichkeit und Tonumfang vielfach der Menschenstimme überlegen sind. Diese erste Form der Orchestermusik reicht in die Zeit der Herrschaft der vokalen Polyphonie zurück und erscheint z. B. bei den Venezianern als glänzende Ergänzung derselben.

Ein zweiter, zunächst sehr bescheidener Orchesterstil entwickelt sich nach der Erfindung des einstimmigen Gesangsstils aus der Begleitung von Gesängen. Die Oper und die Kammerkantate erweisen sich hier als besonders fruchtbar. Da diese Orchestermusik in Verbindung mit Gesang auftritt, dient sie weniger zur selbständigen instrumentalen Aussprache musikalischer Gedanken. Die wichtigste Förderung, die der Orchesterstil hier erfährt, ist die Erkenntnis der Charakterisierungsfähigkeit des Farbenreichtums des Orchesters. Gegenüber der mehr auf das Führen einzelner Stimmen gerichteten Art des zuerst genannten Orchesterstils, faßt der zweite das Orchester nicht individualisierend sondern als Begleitungsinstrument auf, das die harmonische Unterlage zu einer individualisierten Singstimme bietet.

Die Begrenztheit dieser beiden Orchesterstile liegt weniger im Formalen, als im Geistigen. Alle Polyphonie ist Ausdrucksform einer Vielheit, nicht Sprache eines Einzelnen. Die mittelalterliche kontrapunktische Polyphonie bleibt fast immer im musikalisch-formalen stecken, weil die Gedankenprobleme zu einfach sind, weil vor allem der Widerstreit der Gedanken fehlt. Die Messe ist immer das Gebet, das

Bekenntnis einer gleichgestimmten Vielheit. Man denke dagegen an die Polyphonie in Bachs „Passionen", wo die Chormassen geistig gegen einander kämpfen, wo die Christenheit anbetet und feiert, während die Judenschaft ihr „Kreuzige" brüllt. Da die Polyphonie so Sprache der Vielheit ist, hat sie etwas Objektivierendes, geradezu Dramatisches. Zahllose Kantaten Bachs, dieses Komponisten, der der Oper völlig fern geblieben ist, haben einen gewaltigen dramatischen Zug in sich. Zum Bekenntnis des Innenlebens des Einzelnen eignet sich die Polyphonie nur in sehr begrenztem Maße. Man kann das am schönsten in Beethovens Sonaten studieren, wenn er zwei Stimmungen gegen einander ankämpfen läßt. Aber der polyphone Stil ist hier nur ein Ausdrucksmittel innerhalb eines viel weiteren und vielfältigeren Instrumentalstils, an dem ganz andere Mächte noch mitbilden mußten. Beethovens Symphonien sind auf der Linie eines noch so weit entwickelten bloß polyphonkontrapunktischen Orchesterstils nicht denkbar. In der orchestralen Polyphonie liegt immer noch ein Gefühl individualisierter Menschenstimmen. Deshalb ist die polyphone Schreibweise in der symphonischen Dichtung wieder stärker geworden, weil in ihr die Instrumente als Charaktere auftreten.

Auch für den zweiten der ursprünglichen Orchesterstile, den begleitenden, haben es erst Komponisten der neuesten Zeit versucht, das mit dem Gesang zur höheren Einheit verbundene Orchester als selbständige geistige Welt auszunutzen. Selbst in Richard Wagners Musikdramen ist dieses Verhältnis noch nicht völlig erreicht. In formaler Hinsicht wohl, aber nicht in geistiger. Denn selbst wenn das Orchester durch die Verarbeitung früherer Leitmotive zu dem auf der Bühne Gesungenen Gedanken hinzubringt, so sind diese doch durch das gesungene Wort angeregt oder eine Berichtigung und Ergänzung dazu. Man nehme z. B. Siegfrieds Erzählung von seinen Jugendtagen aus der „Götterdämmerung". Die Erzählung selbst ist knapp und dürftig; sie enthält eigentlich nur die Darstellung der Ereignisse, wie sie dem beengten Blick des Erlebenden erscheinen. Das Orchester aber führt die knappe Zeichnung aus, gibt ihr Farbe und Leben. Durch die Verarbeitung der wichtigsten Leitmotive aus den früheren Ringdramen erfahren wir, was Siegfried selbst gar nicht ahnt: das Eingreifen der göttlichen Welt in seine Entwicklung und umgekehrt seine Bedeutung für die Schicksale der Welt. Aber immerhin, so bedeutsam das „begleitende" Orchester hier eingreift, — es bringt doch nichts eigentlich Neues zum geistigen Inhalt; wir haben das, was es

berichtet, an früheren Stellen der Tetralogie durch das Wort bereits erfahren; sein geistiger Inhalt liegt auf der gleichen Linie, wie der des auf der Bühne gesungenen Wortes; das Orchester dient nur zur Vertiefung, Verstärkung und damit Bereicherung, nicht aber zur Vermehrung und Erweiterung des Inhaltes der Dichtung. In dieser Hinsicht bedeutet eines der nachwagnerischen Musikdramen einen Fortschritt über das auch hier geltende Vorbild des Meisters. „Die Feuersnot" von Richard Strauß, gegen die ich gerade aus geistigen Gründen die stärksten Bedenken hege, weist zweifellos eine Bereicherung des geistigen Ausdrucksvermögens im musikdramatischen Stile auf, indem hier die in der großen Chormusik eines J. S. Bach in herrlichster Weise geübte vergeistigte Kontrapunktik auf das Musikdrama übertragen wird. Strauß erreicht das dadurch, daß er an die Stelle der Parallelbewegung zwischen Orchester und den auf der Bühne gesungenen Vorgängen eine Gegenbewegung einführt. Wenn oben von sittlicher Entrüstung getragene fromme Reden, oder inbrünstige Liebesbeteuerungen gesungen werden, bringt das Orchester durch die Verarbeitung gemeiner oder derber Motive eine Reihe von Unterströmungen im Empfinden von Nebengedanken zum Ausdruck, die tatsächlich etwas ganz Neues in die Handlung des Dramas hineintragen. Ob wir uns des hier vorliegenden Einzelfalles freuen können oder nicht, ist gleichgültig; die Möglichkeit dieser erweiterten Ausnutzung der orchestralen Begleitung im Musikdrama ist jedenfalls erwiesen. Freilich gehört zur Lebensfähigkeit aller Kunst vor allem Verständlichkeit. Einer so gearbeiteten Partitur werden aber immer nur wenige zu folgen vermögen, erst recht, wenn es sich um ernste Ziele und nicht um die immer billige Ironisierung des Feierlichen oder Erhabenen handelt.

Die hier geschilderte Entwicklung des begleitenden Orchesterstils liegt weit ab von den in seinen Anfängen liegenden Entwicklungsmöglichkeiten; sie wurde überhaupt erst möglich, nachdem das Orchester zum willfährigen Instrument des Komponisten geworden war, worauf dieser nach seinem Belieben spielte.

Diese dritte für die Entwicklung bedeutsamste Auffassung des Orchesters ist auf dem Wege über das Soloinstrument entstanden, genauer über Orgel und Klavier. Denn die ihrem Wesen nach einstimmigen Instrumente — also alle Blasinstrumente, aber auch im großen und ganzen die Violine — entsprechen der einzelnen Menschenstimme und reichen, auch wenn sie umfangreicher und beweglicher sind,

ebensowenig zu kunstvolleren musikalischen Gebilden aus. Diese Soloinstrumente kommen, wie die Stimme, über die Linie nicht hinaus. Man kann auf der Geige ergreifende Weisen singen und für den Ausdruck eines elementaren Empfindens reicht sie dem Zigeuner wie dem Virtuosen ebenso gut aus, wie ein einstimmiges unbegleitetes Volkslied völlig unser Leid und Freud auszudrücken vermag. Aber die Menschheit hat nicht umsonst um die Mehrstimmigkeit in der Musik unablässiger gerungen, als um irgendeine andere Fähigkeit in allen anderen Künsten. Die Musik als Kunst beginnt eben erst, wo die Gestaltung der Form ein inneres Gesetz erheischt. Dieser Fall trat, wie wir früher (V. Buch, 1. Kap.) gesehen haben, bereits mit der Zweistimmigkeit ein; daß mit dem Hinzutreten weiterer Stimmen die kontrapunktische Polyphonie bald mehr zu einer Wissenschaft der Gesetze, als zu einem freien künstlerischen Schaffen wurde, ist ebenfalls ausgeführt worden. Vergegenwärtigen wir uns nochmals, wie die Mehrstimmigkeit dadurch entstand, daß ein zweiter und dritter Sänger zu der vom ersten gesungenen Melodielinie, eine zweite und dritte auszuführen strebte. Die ganze kontrapunktisch polyphone Kompositionsweise von den ersten rohen Versuchen bis zu den verkünstelten Gebilden der 48stimmigen Chöre der römischen Kirchenmusik (Vgl. VI. Buch Kap. 8.) zeigt diese Art des Neben- und Gegeneinanderführens von Linien. Der Komponist sieht dabei gleichsam hinter jeder Melodielinie das menschliche Individuum, das sie ausführt. So kunstreich, so mühsam ausgeklügelt die spätere Kontrapunktik wurde, im innersten Wesen behielt sie immer etwas von dem ursprünglichen Improvisationscharakter, daß einer gegen eine gegebene Weise eine andere zu singen strebte.

Nur wer sich so in den Geist dieser Kompositionsweise, die uns Heutigen am ehesten aus einer Fuge lebendig wird, zu versenken strebt, vermag die völlige Umwälzung zu ermessen, die durch die begleitete Monodie herbeigeführt wurde.

Der neue Musikstil bedeutet eine Vergeistigung des musikalischen Schaffens, eine Befreiung des kompositorischen Denkens von der Zahl der reproduzierenden Kräfte. Der Komponist sieht in ihm nicht mehr eine bestimmte Zahl von Sängern, von Töne hervorbringenden Munden vor sich, deren jeder eine Tonreihe zu singen hat, wodurch ein Nebeneinander von Tonlinien entsteht, die der Tonsetzer auf kunstvollen Windungen zu einem bestimmten Punkte hinführt. Für den neuzeitlichen Komponisten ist die ganze Tonwelt einfach Arbeitsmaterial. Wie der Bildhauer in den Ton hineingreift,

seine Massen bald reichlicher schichtet, bald spärlicher anlegt, hier alles zusammenwuchtet, dort nach einer völligen Auflösung des Materials strebt, wie er knetet, bosselt, dort hinzufügt, hier wegnimmt bis endlich die Gestalt dasteht, die sein Auge ersah, — so arbeitet auch der heutige Musiker. Auch vor seinem geistigen Auge steht ein künstlerisches Gebilde da. Nun greift er in die Tonmasse hinein und strebt mit ihr zu gestalten. Bald wuchtet er mit gewaltigen Akkorden, häuft die klingenden Massen, dann wieder weckt er die zartesten Stimmen sphärischer Klänge. Aus der ganzen Welt der Töne gestaltet er so sein Tonwerk. Erst in zweiter Linie steht ihm, wer das Werk ausführt. Das ist ihm beinahe so, wie dem Bildhauer die Frage, ob sein Werk in Marmor, Bronze, Holz, Sandstein ausgeführt wird. Menschenstimmen, Instrumente sind für den Tonschöpfer der Neuzeit weiter nichts als eben Instrumente, als Ausführungsmittel. Für den Vertreter der älteren kontrapunktischen Polyphonie waren die Menschenstimmen (oder als deren Vertreter Instrumente) das Material, aus dem das Tonwerk geschaffen wurde; für den neuzeitlichen Komponisten ist das Material losgelöst von den Trägern und Erzeugern der Töne, es ist eine geradezu geistige Masse. Träger und Erzeuger der Töne kommen erst nachher, um dem geistig fertigen Tonwerk den Körper der Erscheinung zu geben.

Es braucht nicht erst versichert zu werden, daß dieser völlige Wechsel im Verhältnis des Komponisten zur Tonwelt sich nur allmählich vollzog; daß zwischen dem Tonsetzer alten Stils, der eine Aufgabe darin sah, einigen gleichzeitig singenden Sängern zu erträglichen Tonabständen zu verhelfen — man lese nochmals unsere Ausführungen über Fauxbourdon und Diskantus (S. 199 ff.) — und einem Beethoven, der die tiefsten Probleme seines weltumfassenden Erlebens in Tönen dichtete, tausend Abstufungen sind.

Diese geistige Auffassung des musikalischen Schaffens, die Loslösung der Vorstellung der Tonwelt von den tonerzeugenden Instrumenten ist am stärksten gefördert worden durch das Klavier. Ich habe schon oben gesagt, daß Klavier und Orgel die gesamte Tonwelt in den technischen Machtbereich des Einzelnen stellten, auch bereits angeführt, daß die Orgel gegenüber dem einfarbigen Klavier immer noch einen polyphonen Charakter hat. Nicht umsonst gehört die Fugenliteratur der Orgel. Wer je an der Orgel gesessen hat wird bestätigen, daß man die verschiedenen Registerstimmen geradezu als Individuen empfindet. Dem Klavier gegenüber ist das unmöglich. Man

übt ja auch hier ein polyphones Spiel, aber diese Polyphonie ist vergeistigt. Überhaupt ist die ganze Charakterisierungskunst auf dem Klavier geistiger Art, liegt nicht in der Farbe oder der Art des Tones. So seltsam es gegenüber dem unsagbaren Mißbrauch, der mit dem Klavierspiel getrieben wird, klingen mag, es ist doch Tatsache, daß das Klavier die vergeistigste Art des Musizierens ermöglicht. Kein Instrument ist unpersönlicher, unsinnlicher; kein anderes so durchaus und nur gehorsame Maschine unter den Händen des Spielers, der im Gegensatz zu allen andern Instrumentalisten kein persönliches Verhältnis zum einzelnen Instrument gewinnt. Es ist, als gäbe es hier keine Individuen, sondern nur eine Gattung. Auf dieser Eigenart — man müßte streng genommen eher sagen, Charakterlosigkeit — beruht ein unschätzbarer Vorteil. Das Klavier setzt der Phantasie keine Grenzen. Nur einen verhältnismäßig kleinen Teil der für Klavier geschriebenen Musik unserer Großen empfinden wir als ausgesprochene Klaviermusik, vielmehr als Musik schlechthin. Der Geiger wird weder sich noch seinen Zuhörern die Vorstellung erwecken können: jetzt dröhnt die Posaune, hier schmeicheln Holzbläser, jetzt schmettert die Trompete, nun jubelt die Gewalt des ganzen Orchesters. Dem Klavierspieler dagegen, der die Auszüge von Opern, Symphonien, von den riesigsten Werken seiner Kunst spielt, ersteht im Geiste all diese Herrlichkeit des Singens und Klingens. Gerade weil der Klavierton an sich so wenig Sinnlichkeit hat, gibt er der Phantasie des Hörers das Recht alle und jegliche Tonschönheit hineinzuhören.

So ist das Klavier das berufene Instrument des Komponisten und außer Berlioz hat es wohl keinen bedeutenden Komponisten der Neuzeit gegeben, dem das Klavier nicht geradezu unentbehrlich war (vor und in der Zeit der Händel und Bach steht freilich noch vielfach die Orgel an seiner Stelle). Dadurch, daß das Klavier dem Musiker das ganze Tonmaterial bietet, ihm das ganze Tonreich in die Gewalt seiner zwei Hände gibt, dabei aber selbst völlig zurücktritt, nur als ganz unpersönliche Maschine wirkt, entsteht im Komponisten das Gefühl eines schier unmittelbaren Gegenüberseins zur Tonwelt an sich, einer geradezu persönlichen Herrschaft über das Reich der Töne.

Dieses Gefühl wird nun von entscheidender Bedeutung für die Schöpfung eines neuen Orchesterstils. Jene Anschauung des Instruments als Maschine, die nach dem Willen des Komponisten arbeitet, die sich dem Klavier gegenüber einstellt, dehnt sich nun aus

auf die Gesamtheit der Instrumente, auf das Orchester. Das Orchester bedeutet dann dem Komponisten nicht mehr eine Zusammensetzung aus dreißig, vierzig, hundert Individualitäten. Das Orchester wird vielmehr jetzt das Instrument des Komponisten, auf dem er nach Belieben spielt. Das gesamte Tonvermögen des Orchesters steht ihm genau so als Ausdrucksmaterial gegenüber, wie die Klaviatur. Daß er jetzt hundert Hände braucht, um die Klaviatur (das ist die Gesamtheit der die Töne auslösenden „Schlüssel") zu spielen, ist für das geistige Verhältnis belanglos. Der Komponist hört auf im einzelnen Instrument ein Individuum, eine Stimme zu sehen. Das Orchester wird zum farbigen Klavier; es hat diesem gegenüber ein Verhältnis, wie das Ölgemälde gegenüber dem nach ihm gefertigten Stahlstich.

Haydns, Mozarts und Beethovens Symphonien sind die Höhe dieses Orchesterstils. Bei Beethoven kündigt sich allerdings bereits die weitere Entwicklung an, die auf verschiedenen Wegen in der symphonischen Dichtung eines Richard Strauß wie in der Symphonie Johannes Brahms zu einer reich verzweigten Polyphonie geführt hat. Die Ausnutzung der Charakterisierungsfähigkeiten der einzelnen Instrumente führt naturgemäß wieder zu einer mehr individualisierenden Auffassung derselben. Wenn ein Berlioz seinen „Harold in Italien" durch eine Viola geradezu darstellt, so sehen wir, wie die formalen Ausnutzungsmöglichkeiten der Musik einen Kreislauf bilden. Denn die Melodiegänge, die diese Viola spielt, erheischen schier das singende Wort. Zu diesem hat schon Beethoven in der „Neunten" und seither so mancher Komponist (Bruckner, Mahler, Nicodé u. s. w.) gegriffen. Einst ersetzte man menschliche Singstimmen durch Instrumente; heute möchten die Instrumente oft sprechen können. Der Fortschritt liegt auch hier nie in der Form, sondern im geistigen Inhalt. In ihren Anfängen vermochte man die polyphonen kontrapunktischen Gesänge ohne Worte von Instrumenten singen zu lassen, weil der Inhalt fast gleichgültig, die Schönheit der Form alles war. Die heutigen Komponisten versuchen einen so schweren Geistesgehalt in ihren Schöpfungen zu verarbeiten, daß sie zuweilen des verdeutlichenden Wortes nicht mehr zu entraten vermögen.

Der Weg von diesen Anfängen bis zu den heutigen Verhältnissen ist weit, aber auch von hoher Schönheit. Die Instrumentalmusik hat die kühnste Steigerung aller musikalischen Ausdrucksformen erfahren. Wir haben uns in den nächsten Abschnitten mit den meist

recht bescheidenen Anfängen zu befassen. So wollen wir zunächst in kurzem Überblick einerseits die Instrumente selbst, dann aber auch die Hauptformen der Instrumentalmusik kennen lernen.

2. Die Instrumente.

Wenn wir heute die Partitur eines Werkes von Bach oder Händel in die Hand nehmen, so finden wir neben allen heute gebräuchlichen Instrumenten noch eine Reihe anderer verzeichnet, die jetzt aus dem Orchester verschwunden sind. Dabei war zur Zeit dieser Großen die Zahl der Instrumente gegen anderthalb Jahrhunderte zuvor schon bedeutend eingeschränkt, und die Entwicklung, aus der Vielheit der Gestalten zu den vollkommensten und besten Typen jeder einzelnen Gattung zu gelangen schon beinahe vollendet. Denn man wollte ja natürlich mit der Einschränkung der alten Formen nicht ärmer werden, sondern strebte danach, den technischen Bau der wichtigsten Instrumente so zu vervollkommnen, daß sie allein dieselbe Leistung vollbringen konnten, wie früher mehrere Instrumente ähnlicher Gattung zusammen. Dabei müssen wir noch bedenken, daß auch die Spieltechnik sich jetzt rasch vervollkommnete, daß also die Möglichkeiten, die in den einzelnen Instrumenten lagen, besser ausgenutzt wurden. Immerhin muß zugegeben werden, daß die Verminderung der Arten doch auch eine Verarmung zur Folge hatte, indem natürlich jede andere Form des Instruments auch eine andere Färbung des Tons, einen anderen Charakter mit sich brachte. Ich betone das hauptsächlich, weil dem heutigen Ohr das Orchester eines Joh. Seb. Bach vielfach etwas gleichmäßig und einförmig vorkommt, während sicher in der Vorstellung des Komponisten durch die Wahl der verschiedenen Gattungen der jetzt heute vereinigten Instrumente eine sehr feine Abwechslung in der Färbung des Orchesterklangs erreicht worden ist.

Die wichtigste Erscheinung ist, daß im siebzehnten Jahrhundert die Saiteninstrumente in den Vordergrund treten, das Streichquartett zum Kern des Orchesters wird. Violine, Bratsche, Violoncell und Kontrabaß erhalten ihre heutige Gestalt. Daneben bestehen zunächst noch weiter die zahlreichen Abarten der Violen. Diese zerfielen in viole da braccio und viole da gamba, d. i. Arm- und Knieviolen. Für die erstere Gattung wurde der Name Geige gebräuchlich. In jeder dieser Hauptformen wurden dann fünf bis sechs den mensch-

lichen Stimmlagen entsprechende Unterarten unterschieden. Die Armgeige, die durchweg einen Bezug von drei bis fünf Saiten hatte, und die Kniegeige mit einem Bezug von vier bis sieben Saiten hatten zur Festlegung des Tons Bünde, das sind kleine Stege unter den Saiten. Die Tonlage der Geigen war tiefer, als wir sie gewohnt sind. Zu bedauern ist jedenfalls, wie neuere von Hermann Ritter angestellte Versuche bewiesen haben, die Preisgabe der Tenorgeige, an deren Stelle das Violoncell trat. Bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts war die wirklich dem Klang einer kräftigen Tenorstimme entsprechende Tenorgeige, die wesentlich kleiner ist als das Cello, ein beliebtes Soloinstrument. Neben diesen beiden großen Gruppen standen als dritte jene Bogeninstrumente, die außer den Spielsaiten, für die immer Darmsaiten verwertet wurden, noch mitklingende Bourdonsaiten aus Metall besaßen. Von diesen Instrumenten hat sich die außerordentlich zarte viola d'amore hie und da bis heute erhalten, ist z. B. neuerdings von Schillings in seiner Oper „Ingwelde" mit viel Glück verwertet worden. Aber die Violine, die in ihrer heutigen Gestalt in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auftauchte, verdrängte durch ihre Zweckmäßigkeit und schöne Form die anderen Bogeninstrumente umso leichter, als im 17. Jahrhundert in Italien jene Blütezeit des Geigenbaues anhebt, deren Erzeugnisse bis heute nicht wieder erreicht worden sind.

Als Begründer der ganzen italienischen Geigenbauerschule gilt ein Deutscher, der aus Freising stammende Lautenverfertiger Tieffenbrucker (italienisch Duiffopruggar). Freilich sind die früheren Angaben neuerdings (durch Coutagne) bestritten worden. Ein dauernd berühmtes Geigenbauergeschlecht wird dagegen eröffnet durch Andrea Amati (etwa 1535—1611) zu Cremona, in dessen Familie sich die Kunst des Geigenbaues bis weit ins 18. Jahrhundert erhielt. Niccola (1596—1684) ist der bedeutendste und gleichzeitig Lehrmeister von Andrea Guarneri (etwa 1626—1698) und Antonio Stradivari (1644—1736). Dieser letztere, der an tausend Instrumente hinterlassen haben soll, und des Guarneri Neffe Guiseppe Antonio (1687 bis 1745) sind die berühmtesten Geigenbauer Cremonas. Neben ihnen verdient auch der Tiroler Jakob Stainer (1621—1683) genannt zu werden. Seine und Amatis Geigen zeichnen sich durch den weichen und edlen Ton aus, während die der beiden anderen um ihrer Fülle und Größe willen berühmt sind. Alle diese Geigenbauer haben auch noch Lauten gebaut, die sich bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts behauptet haben. Die echte Laute, deren Wiedererweckung zumal für

die Begleitung des Gesangs sehr zu wünschen wäre, war mit fünf bis zwölf Saiten bespannt, von denen einige neben dem Griffbrett an einem sogenannten „Kragen“ befestigt waren und unverkürzt benutzt wurden. Auch von der Laute gab es verschiedene Formen, deren größte, die Baßlaute (Theorbe), lange Zeit als Begleitinstrument benutzt wurde.

Noch viel größer ist ursprünglich die Zahl der Blasinstrumente, und hier kam es noch viel mehr darauf an, einige Typen zu schaffen. Etwa zu Beginn des 18. Jahrhunderts war diese Umwandlung vollendet, und an die Stelle der zahlreichen Block- und Querflöten waren die heute üblichen zwei Größen der Querflöte getreten; die Schalmei war der Oboe und Klarinette gewichen; Fagott und Horn ersetzten die zahlreichen tieferen Blasinstrumente, unter denen nur die Posaune ständig ihren Platz behauptet, was sich daraus erklärt, daß sie durch Züge zuerst in Stand gesetzt war, die Tonskala rein herzustellen. Erst im Laufe des 18. Jahrhunderts machte man im Bau der Blasinstrumente, von denen die in Holz am besten in Deutschland, die metallenen vorzugsweise in Frankreich hergestellt wurden, solche Fortschritte, daß sie ein wirklich nach Belieben zu verwendendes Material für das Orchester abgaben. Daß in früherer Zeit zumal die Italiener wegen des Falschklingens von den Blasinstrumenten nicht viel wissen wollten, haben wir schon bei Scarlatti erfahren.

Ebenfalls zu hoher Vollendung wurde im 17. Jahrhundert der Orgelbau gesteigert. Die Orgel war allerdings dank ihrer ständigen Verwertung in der Kirche, schon vorher sehr leistungsfähig geworden. Zu bemerken ist nur, daß es neben den großen Kirchenorgeln zahlreiche Abarten kleinerer Orgelwerke für das Haus gab (Regal, Positiv). Auch hier leisteten einige Deutsche, vor allem Gottfried Silbermann (1683—1756), zu Freiberg in Sachsen, Hervorragendes. Eingehender müssen wir uns mit dem

Klavier

beschäftigen, weil es das wichtigste aller Hausinstrumente geworden, aber dennoch selbst den Spielern nach seiner Entwicklung und in seinem Bau unbekannt geblieben ist.

Den heute so scharf umgrenzten Begriff „Klavier“ muß der Geschichtsforscher, der bis auf dreihundert Jahre zurückgeht, bedeutend

erweitern, wie aus des gelehrten Martin Agricola (1486—1556) Reimsprüchlein von der Unterscheidung des Instruments hervorgeht:

Des andern Geschlechts sind ungelogen
Alle Instrument mit Seyten bezogen.
Auch sind etliche mit Clavirn gemacht,
Durch welche yhre Melodey wird vorbracht,
Als sind Clavichorden, Clavicymbal,
Symphonei, Schlüsselfidel, Virginal,
Claviciterium, Leirn, mein ich auch
Und alle, die yhn gleich sind ym gebrauch.

„Mit Clavirn gemacht!" — das ganze Instrument hat den Namen desjenigen seiner Teile erhalten, der es charakteristisch von den Instrumenten derselben Gattung unterscheidet: des claviariums, des Klaviers, — nach der heutigen Bezeichnungsweise — der Klaviatur. Denn das Klavier gehört zunächst zur großen Gruppe der Saiteninstrumente; unter diesen nicht zu den „gestrichenen", sondern, wie Laute und Harfe, zu den geschlagenen. Aus dieser Abteilung aber hebt es sich ab durch die Klaviatur, die es von der Orgel übernommen hat. Nun haben wir auch die Erklärung des Wortes claviarium, das die Gesamtheit der claves bezeichnet, jener „Schlüssel" in Gestalt von Hebeln (Tasten), welche beim Niederdrücken das sonst verschlossene Ventil in der Windlade der Orgel öffnen, durch das die Luft in diejenige Pfeife dringen kann, deren Ton der betreffende Clavis anzugeben hat. Für unser Instrument paßt der Name clavis eigentlich nicht, er ist auch durch Taste verdrängt worden; wohl aber hat sich der Name Klavier dauernd erhalten.

Fassen wir sämtliche dieser Instrumentengruppe gemeinsame Merkmale zusammen, so erhalten wir für den Begriff Klavier folgende Bestimmung: „Es ist der gemeinsame Name für alle die verschiedenen Arten von Tonwerkzeugen, in deren wagerecht liegendem oder aufrecht stehendem Körper dreieckiger, viereckiger, oder noch anders gewählter Formen Saiten dergestalt über einen Resonanzboden gespannt sind, daß sie durch Wirbel, um welche das eine ihrer Enden geschlungen ist, gestimmt und durch eine Reihe von Hebeln, Tasten oder Claves genannt, in Schwingungen gesetzt werden können." (Weitzmann, Gesch. d. Klaviermusik, 1. Aufl., S. 220.) Die Art, wie diese Schwingung erreicht wird, ist nun das, was die verschiedenen Arten der Klaviere am wesentlichsten von einander scheidet. Gemeinsam ist, daß der Schwingungserreger am hinteren Ende der Taste ange-

bracht ist. Es kann nun eine einfache „Tangente" aus Holz oder mit einer Metallzunge sein, die die Saite berührt und in Schwingung setzt: Klavichord, oder an der Spitze des Stäbchens ist ein Federkiel angebracht, der die Saite reißt: Klavizimbel, oder endlich ein Hämmerchen, das die Saite schlägt: Hammerklavier.

Heutzutage ist nur noch dieses im Gebrauch, das aber nur auf eine Vergangenheit von etwa einunddreiviertel Jahrhunderten zurückschauen kann; vorher gingen Klavichord und Klavizimbel nebeneinander her; sie behaupteten sich beide noch in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Zurück aber reichen diese Tasten-Saiteninstrumente auch in der bescheidensten Form nicht übers frühere Mittelalter.

Um so älter, aber auch kümmerlicher und dürftiger, ist dafür das Instrument, das wir nach dem übereinstimmenden Bericht älterer Schriftsteller als dasjenige zu betrachten haben, das zur Erfindung des Klaviers den Anlaß gegeben hat, das Monochord. Es diente ursprünglich überhaupt nur dem theoretischen Zwecke, die Verhältnisse der einzelnen Töne durch die Saitenlänge derselben zu bestimmen, wozu man sich eines verschiebbaren Steges bediente. Die Entwicklung dieses einfachsten aller Saiteninstrumente zu den uns bekannten ältesten „Klavieren" ist nun ziemlich leicht zu erkennen, wenn wir auch weder über die Zeit, noch über die Reihenfolge, in der sie vorgegangen, etwas Bestimmtes wissen. Schon im zweiten Jahrhundert n. Chr. erwähnt Aristides Quintilian das Helikon, das vier gleichgestimmte Saiten aufwies, um so die Tonintervalle im Zusammenklang veranschaulichen zu können, während beim Monochord nur ein Nacheinander möglich gewesen war. Das ständige Rücken des Steges wich den bequemeren festgelegten Stegen, auf die die Saite gedrückt werden mußte (etwa wie bei der Zither). Dann wurde das Niederdrücken der Saiten ersetzt durch das Heben der Stege, wozu man die von der Orgel übernommenen claves benutzte, wie sie die alte „Bauernleier" schon im achten und neunten Jahrhundert aufweist. Hatten diese Tasten anfangs nur zum Heben der Stege und damit zum Trennen der Saite gedient, die zum Tönen aber erst noch besonders angerissen werden mußte, so versah eine wenig spätere Zeit das Ende der Tasten mit Metallzungen oder Kielen, die die Saite nicht nur teilten, sondern gleichzeitig zum Schwingen brachten. Und so konnte schon der um die Theorie wie um die Praxis gleich verdiente Guido von Arezzo († 1050 vergl. S. 197 ff.) sich des Monochords beim Gesangunterricht bedienen und seine Schüler ermahnen, „fleißig die

Hand im Gebrauche desselben zu üben". Der Name „Monochord" d. i. „Einsaiter" wurde gewohnheitsmäßig beibehalten, trotzdem das steigende Bedürfnis immer mehr Saiten und Tasten angebracht hatte. Jedenfalls wirkt des gelehrten Sebastian Virdung andere Erklärung in der „Musica getutscht" (1511) recht künstlich, die die Bezeichnung Monochord folgendermaßen rechtfertigen will: „Daran liegt nichts, daß der Saiten viele sind, aber daran liegt alles, es seien nun viel oder wenig Saiten auf dem Instrument, so schau, daß sie allesamt ein unisonum haben oder eine gleiche Stimmung, keine höher noch niederer denn die andere". Bald verdrängte der passendere Name „Klavichord" den älteren und gewann allgemeine Geltung.

Aus dieser Stelle erfahren wir, daß auch bei größerer Zahl der Saiten alle auf den einen, gleichen Ton gestimmt waren. Das Instrument Guidos hatte nach Virdungs Zeichnung die Ganztöne vom großen G bis zweigestrichenen c, also zwanzig weiße Tasten, wozu noch zwei schwarze, die beiden b der höheren Oktaven kommen. „Nachher aber," berichtet Virdung weiter, „sind andere gekommen und haben das noch subtiler gemacht, haben auch den Boëtium gelesen und das Monochord nach dem chromatischen Geschlecht eingeteilt." Zu seiner Zeit hatte das Instrument meist 38 Tasten und umfaßte die chromatische Halbtonleiter vom großen F bis zum zweigestrichenen g, also ungefähr den Umfang der menschlichen Stimme. Über die häufigste Verteilung der Tasten und Saiten berichtet unser Gewährsmann: „Gemeinlich macht man jetzt drei Saiten auf ein Chor, damit, wenn einmal eine Saite springt, man nicht mit Spielen aufhören müsse. Jeder Chor hat gewöhnlich drei Tasten, die an denselben anschlagen, sodaß nur diejenigen beiden Tasten (Töne) nicht zusammen angeschlagen werden können, welche dissonieren würden. (Natürlich nicht nach der heutigen Dissonanzenseligkeit!) Man macht auch etliche leere Chöre, an die gar keine Taste anschlägt — der Resonanz wegen. Messing lautet von Natur grob, Stahl aber „cleyn" (d. i. fein), deshalb bezieht man die unteren Chöre mit messingenen, die oberen mit stählernen Saiten." Bei diesem gleichmäßigen Einstimmen aller Saiten auf einen Ton kam von der den obersten Tönen zugeteilten Saite natürlich nur ein sehr geringer Bruchteil, höchstens ein Viertel, zum Gebrauch. Um den Rest vom Mitklingen abzuhalten, wurde er mit einem Tüchlein umwickelt, das so gut dämpfte, daß auch bei den „läufflin" die Saiten nicht nachhallten. Die geringe Anzahl der Saiten beschränkte natürlich in hohem Maße die Möglichkeit des

Zusammenklingens der Töne. Aber das schien reichlich aufgewogen durch die Leichtigkeit, die Stimmung stets rein zu erhalten, indem dazu außer der Gleichstimmung der Saiten nur die richtige Anbringung der „Bünde“, d. i. Stege, durch den Tischler vorausgesetzt war. Ja, durch den Tischler! Man höre Virdung: „Das Clavicordium und andere instrument, wie man dye machen soll, das wil ich nit beschreyben, dann das trifft mer dye architectur oder das hantwerch der schreyner an, dann dye musicam.“

Mit der Weiterentwicklung der Harmonie, die immer weniger Töne „propter dissonantiam“ entbehren mochte, wuchs auch die Zahl der Saiten, aber es dauerte sehr lange, bis man jedem Ton eine eigene Saite zuwies und so den großen Fortschritt zum bundfreien Klavier machte. Früher schon hatte man die Gleichstimmigkeit der Saiten aufgegeben und nach oben zu kürzere und dünnere genommen, die gleich auf ihren Ton eingestimmt waren. Auch einen Resonanzboden brachte man zur Verstärkung des Tones an. In dieser Hauptgestalt erhielt sich das Klavichord, das in Deutschland besonders beliebt war und hier kurzweg „Klavier“ genannt wurde, bis in unser Jahrhundert hinein. Sein dumpfer, aber milder Ton war sehr beliebt; ein nur hier möglicher Klangreiz war die „Bebung“, die durch das Wiegen des Fingers auf der Taste hervorgerufen wurde. Die äußere Gestalt des Klavichords war die eines länglichen, viereckigen Kastens, der zumeist auf ein anderes Möbel gestellt wurde, woraus sich vielleicht auch der älteste Name Eschiquier (Schachbrett) erklärt. Später erhielt es eigene Füße. Die im Verhältnis zu dem heutigen sehr kleinen Instrumente sind oft äußerst liebevoll ausgeziert und mit großer Sorgfalt geschmückt. Man hat eben fast zu jeder Zeit das Klavier für das möglichst vollkommene unter den Instrumenten gehalten, und schon im Jahre 1536 rühmte ihnen der Straßburger Ottomar Luscinius nach, daß sie „den vollen Wohlklang der Harmonien“ so wunderbar aus den Saiten lösen, „daß man nichts weiter wünschen könne, was sich jenen Instrumenten noch hinzufügen ließe.“ —

Die wesentlichste Verbesserung, die Bundfreiheit, hat das Klavichord von einem anderen Instrumente übernommen, das sich gleichzeitig entwickelt hat, dem Klavizimbel. „Clavicymbalum oder Gravecymbalum ist ein lenglicht Instrument, wird von etlichen Flügel, weil es also formirt ist, von etlichen, jed male, ein Schweinskopf genennet, weil so spitzig wie ein wilder Schweinskopf fornen an zugehet. Es ist von starkem, hellem, fast lieblichem Resonnantz und

Laut, mehr als die andern, wegen der doppelten, dreifachen, ja auch vierfältigen Saiten.“ Also berichtet Michael Prätorius im ersten Bande seines für die Geschichte der Instrumente so wichtigen „Syntagma musicum“ (1614). Der treffliche Virdung, dessen Angaben fast immer zuverlässig sind, leitet das Klavizimbel vom Psalterium ab, einem meist dreieckigen, harfenähnlichen Instrument, das an einem Bande um den Hals getragen oder auch auf ein Möbel gestellt wurde. Seine nach oben zu stets kürzer werdenden Saiten wurden vom Spieler mit dem Finger, mit einem Stifte oder mit Federkielen, die in Ringen befestigt waren, gerissen. Der Name Klavizimbel weist aber deutlich auf das Cymbal oder Hackbrett als unmittelbaren Vorgänger zurück. Ein altes Saiteninstrument von wahrscheinlich deutscher Abstammung, das wir noch heute als charakteristisches Merkmal des Zigeunerorchesters finden. Die über einen platten, trapezförmigen Schallkasten gezogenen Saiten werden mit zwei Hämmerchen geschlagen und geben einen rauschenden, aber verschwommenen Ton.

Auf dieses oder auch auf die beiden eben geschilderten Instrumente wurde nun auch die Klaviatur übertragen. Wann das geschah, ist jetzt nicht mehr auszumachen. Aus dem wichtigsten Unterschiede zwischen Klavichord und Klavizimbel geht aber hervor, daß das letztere das spätere ist. Das bezeugt auch der gelehrte Philologe J. C. Scaliger (1484—1556) der erzählt, daß man den Plektren des Klavichords spitzige Rabenfedern eingefügt habe, um so durch das Reißen der Metallsaiten bestimmtere, schärfere und stärkere Töne hervorzurufen. Man darf sich aber dadurch nicht verleiten lassen, das Klavizimbel nun als eine andere Entwicklungsstufe des Klavichords anzusehen, denn von diesem trennen es zwei grundlegende Unterschiede, die zugleich große Vorzüge sind, deshalb auch später vom Klavichord übernommen wurden: 1. die „Bundfreiheit“, die darin besteht, daß auf jede Taste, jeden Ton auch eine besondere Saite — später zur Verstärkung ein Saitenchor — kommt; 2. wurden die Saiten nach oben hin kürzer und dünner genommen und dann gleich auf ihren Ton eingestimmt. Dieser letztere Umstand wirkte auch bedeutsam auf die äußere Gestalt des Instruments ein, die eine recht mannigfaltige war. Die kleineren zeigen wohl noch oft die viereckige Form, bei den größeren aber schloß sich diese dem Saitenbezug an, und erhielt die dreieckige Gestalt des Flügels. Hier fand die Kunsttischlerei frühzeitig ein ergiebiges Feld zur Betätigung. Malerei und Marquetterie wurden zu Hilfe genommen, um aus den Instrumenten glänzende und kostspielige Möbelstücke zu gestalten. Auf-

recht gestellt, wobei die Saiten oft von keinem Kasten verdeckt waren und man leicht an eine Zither oder Harfe erinnert werden konnte, hießen die Flügel Klavizitherium und Harpichord. Ihr Ton erinnerte übrigens an die Harfe, da vielfach Darmsaiten verwendet wurden. Von den anderen Bezeichnungen nennen wir noch Kielflügel und Steertstück; in Italien hieß man sie Clavi- oder, mit Rücksicht auf den Tonumfang nach der Tiefe, Gravecembalo, in Frankreich clavecin. Die kleineren Formen nannte man Spinett (frz. espinette). Scaliger leitet den Namen von den spitzigen Kielen her, doch wird eher der venezianische Schriftsteller Bianchini recht haben, der ihn auf einen Klavierbauer Joh. Spinetus (1503) bezieht. Prätorius schildert das „Spinetta als ein klein viereckigt Instrument, das um eine Oktav oder Quint höher gestimmt ist, als der rechte Thon, und die man über oder in die großen Instrumente zu setzen pflegt. Die große viereckete sowol als die kleine werden in Italia Spinetto, in England Virginal, in Frankreich Espinette genennet." Der besonders in England gebräuchliche Name Virginal kann sich, da ihn Virdung schon 1511 kennt, nicht auf die „jungfräuliche Königin" Elisabeth beziehen, sondern ist jedenfalls von dem hohen Klang hergeleitet.

Unter diese beiden Gattungen des Klavichords und Klavizimbels fallen die zahlreichen und mannigfaltigen Arten von Instrumenten, die „mit Clavirn gemacht sind". Sie hatten beide große Mängel. Beim Klavizimbel riß der Federkiel die Saiten immer in gleicher Weise an, stets wurde nur ein Staccato, ein Abreißen der Töne und Akkorde gehört, jegliche Unterscheidung des Stärkegrades war unmöglich. Das Klavichord hatte diese Mängel nicht und bot die Möglichkeit eines farbigen, ausdrucksvollen Spiels. Doch war sein Ton so schwach, daß es nur im kleinen Raume und für „intime" Musik verwertbar war. In diesen Hauptgestalten waren die Instrumente schon im Beginn des 16. Jahrhunderts vorhanden. Das fortgesetzte Bemühen der Instrumentenbauer der nächsten Zeit richtete sich nun darauf, den erwähnten Übelständen abzuhelfen, die Ausdrucksfähigkeit des Klavichords mit der Tonfülle des Klavizimbels zu verbinden. Immerhin dürfen wir nicht vergessen, daß diese beiden älteren Formen des Klaviers vor dem Hammerklavier den Vorzug hatten, daß ihr Ton dem der übrigen Instrumente sich leicht verband. Das Klavizimbel zumal bindet sich mit Streichinstrumenten zu fast idealem Zusammenklang. Nur so war das Entstehen jener Kammermusik möglich, in der das Klavier mit anderen Instrumenten zusammenwirkt.

Bald nach 1700 tauchten an verschiedenen Stellen Erfindungen auf, welche den Hammerschlag bei den Klavieren einführten. Es steht jetzt wohl ziemlich fest, daß der Florentiner Instrumentenmacher Bartolomeo Cristofori der erste Erfinder war. Der Name, den er seinem 1711 fertiggestellten Instrumente gab, Gravecembalo col piano e forte, sagt, worin der große Vorzug desselben bestand. Es lag von nun ab beim Spieler, durch die Kraft des Anschlags die Stärke des Tones zu bestimmen. Über das Instrument berichtet der Marchese Scipione Maffei di Verona. Aus seiner Darstellung, wie aus den noch vorhandenen wenig späteren Exemplaren geht hervor, daß hier schon alles Wesentliche unserer heutigen Hammermechanik vorhanden war. Wir sehen statt der bisherigen die Saite mit dem Federkiel anreißenden Springer eine Reihe von Hämmerchen, welche von unten gegen die Saiten schlagen. Die Köpfe der Hämmer sind würfelförmige, vom Stiel durchbohrte, kleine Holz- oder Kartonklötzchen, die oben mit Hirschleder bedeckt sind. Die Hämmer befinden sich in einem über den Tastenhebeln liegenden, von diesem unabhängigen Holzgestelle; der leicht bewegliche Hammer wird von einem Stößer gegen die Saiten getrieben. Dieser Stößer ist an einer Feder von Messingdraht befestigt und läßt durch diese, anstelle des heutigen Auslösers, den Hammer in seine frühere Stellung zurückfallen. Aufgefangen wird er von zwei sich kreuzenden Seidenfäden. Auch ein Dämpfer aus Tuch ist vorhanden, der die Saite erst frei ertönen läßt, wenn die Taste niedergedrückt ist.

Unvollkommener als diese Mechanik ist die, welche, unabhängig von Christofori, Marius 1716 in Paris und C. G. Schröter mit der Versicherung, die Erfindung 1717 gemacht zu haben, 1763 in Nordhausen veröffentlichte. Das größte Verdienst an dem endgültigen Siege des Hammerklaviers gebührt dem berühmten sächsischen Orgelbauer Gottfried Silbermann (1683—1753), der nach abenteuerreichen Jugendfahrten in Freiberg als rastloser, das einmal erkannte Ziel unermüdlich verfolgender, gewissenhafter Künstler arbeitete. „Alles mußte bei ihm echt und gut sein; für den Schein arbeitete er nie, und mangelhafte Arbeiten, selbst schon fertige Pianoforte zerschlug er mit der Holzaxt“, rühmt von ihm sein Biograph Ludwig Mooser. So gelang es ihm zuletzt, auch Joh. Seb. Bachs weitgehende Ansprüche zu befriedigen. Silbermanns Mechanik glich im großen und ganzen der Cristoforis. Später erhielt sie die Bezeichnung „englische Mechanik“, weil sie in England, wohin sie der Deutsche Johann

Zumpe 1766 verpflanzt hatte, ihre völlige Ausbildung erfuhr. Hier errang das Hammerklavier gleich den allgemeinen Beifall, und die englischen Fabriken, allen voran Broadwood, gewannen bald Weltruf.

In Deutschland dagegen hatten die Hammerklaviere einen viel schwereren Kampf zu bestehen, bevor sie sich einbürgerten. Das Klavichord war hier noch lange das beliebteste Instrument. Auch der feinsinnige Chr. Fr. Daniel Schubart zieht in seiner auf Hohenasperg verfaßten „Ästhetik der Tonkunst" dieses „einsame, melancholische, unaussprechlich süße" Instrument allen anderen vor.

Dagegen war Mozart ein ausgesprochener Liebhaber des Hammerklaviers, das er auf seinen Kunstreisen fast ausschließlich benutzte. Beethoven versuchte umsonst den Namen Hammerklavier einzubürgern, das Instrument selbst erfreut sich heute einer Alleinherrschaft, der der Musikfreund doch nicht so uneingeschränkt zustimmen sollte. Zumal im Zusammenspiel verband sich der Ton des Klavizimbels oder Klavichords viel inniger mit dem der anderen Instrumente, als der des Hammerklaviers, der stets fremdartig für sich steht. Der Kürze der Klangdauer des Hammerklaviers hat man durch verschiedene Mittel abzuhelfen gesucht, von denen das Mosersche Doppelresonanzbodensystem vielfachen Beifall fand. Die Ausnutzungsmöglichkeit des im Klavier enthaltenen Tonmaterials durch eine andere Anordnung des Tastenbrettes zu erhöhen, ist das Bestreben der Jankoklaviatur, einer sicher genialen Erfindung, deren Einbürgerung die Gewohnheit freilich schier unübersteigliche Hindernisse entgegenstellt.

3. Die Instrumentalformen.

Wir haben schon in allen vorangehenden Abschnitten dieses Buches von einer bedeutenden, überhaupt erst in der Neuzeit der Musik entwickelten Gattung der Instrumentalmusik sprechen müssen, nämlich der begleitenden. Die Ausbildung des von Instrumenten begleiteten einstimmigen Gesangs wurde zunächst die wertvollste Errungenschaft der neuen Musik. Daneben erstreckte sich die Begleitung natürlich jetzt auch auf den mehrstimmigen Gesang. Wie schon früher hervorgehoben wurde, ist die wichtigste Erscheinung dieser begleitenden Instrumentalmusik der basso continuo oder Generalbaß, dessen harmonische Ausführung den Tasten- oder sonstigen Akkordinstrumenten zufiel. Dieser bezifferte Baß wurde auch bei ausgeführteren mehr-

stimmigen Instrumentalbegleitungen beibehalten, in denen das regelmäßigste Bild der Instrumentation dieser basso continuo mit zwei Violinen ist. Bei den Chören kommen zahlreichere Instrumente in Verwendung, und sehr vielfältig ist die Zusammensetzung des Instrumentalkörpers für die Ausführung der reinen Instrumentalsätze in den Opern. Doch ist diese Zusammensetzung keineswegs, wie wir es uns heute allein vorstellen können, immer genau vorgeschrieben, bleibt vielmehr dem Ermessen der Ausführenden und vor allem den örtlichen Verhältnissen anheimgestellt. Gerade in dieser begleitenden Instrumentalmusik fällt den Blasinstrumenten nur eine bescheidene Aufgabe zu; sie werden fast nur an den feierlichen und pomphaften Stellen verwendet. Das Orchester vergrößert sich im Laufe der Zeit ständig, doch wird eine eigentliche Orchesterkunst in unserem Sinne erst durch unsere großen deutschen Meister von Gluck an ausgebildet.

Viel älter als diese begleitende ist die reine Instrumentalmusik. Wenigstens als Volksmusik. Wieweit diese zurückgehen mag, ist geschichtlich genau nicht festzustellen; jedenfalls ist schon in frühesten Zeiten zu Tänzen auf Instrumenten aufgespielt worden. — Wir haben an früherer Stelle (S. 149 ff.) ausgeführt, wie sich aus dem fahrenden Spielmannswesen allmählich die seßhaften Musikantenzünfte entwickelten. Im 17. und 18. Jahrhundert haben diese eine sehr bedeutsame Rolle gespielt. Und zwar nicht nur in ethischer Hinsicht, insofern sie es waren, die eigentlich die Musik so recht in das Leben des breiten Volkes hineintrugen, die dieses Leben in einer leider heute völlig verloren gegangenen Weise mit Musik durchsetzten und so diese Kunst zu einer aus dem Leben selbst herauswachsenden Kulturerscheinung machten, sondern auch in rein künstlerischer Hinsicht. Einmal bewerkstelligten diese Musikanten den wechselseitigen Austausch des in den verschiedenen Ländern an Tänzen und Liedern erworbenen Gutes, dann aber konnte sich ja nur aus dieser Praxis des steten Umgangs mit den Instrumenten eine richtige Spielfähigkeit entwickeln, ein Vertrautwerden mit den innersten Lebensbedingungen des Instruments und damit auch der Instrumentalmusik. Denn es ist natürlich, daß die Komponisten, als sie sich überhaupt erst recht der Instrumentalkomposition zuwandten, diese durch die handwerksmäßigen Musiker ausgebildete instrumentale Spielkunst sich theoretisch zu eigen machten.

So wird die instrumentale Kunstmusik die am natürlichsten entwickelte und von vornherein am reichsten veranlagte aller musika-

lischen Gattungen, indem sie die uralte instrumentale Volksmusik, und die bisherige kontrapunktische Gesangsmusik gleichzeitig in sich aufnimmt und vereinigt und dann in dieser Vereinigung weiterbildet. War es doch schon längst Gebrauch geworden, die einzelnen Stimmen statt von Menschen durch Instrumente ausführen zu lassen, wobei dann die höhere Beweglichkeit des Instruments gegenüber der Menschenstimme für die Ausschmückung und Verzierung der einzelnen Melodiegänge (Diminuieren, Kolorieren, Agréments und dergl.) zur Geltung kam. Endlich nahm nun die Instrumentalmusik auch den neuen Stil in sich auf, und zwar sowohl die begleitende Musik, als die sich jetzt selbständig aus den Grundlagen von Lied und Tanz, wie aus dem Sondergebiet der vom Künstlergeiste erfaßten Ausnutzungsmöglichkeit des Instruments an sich entwickelnden Gattung. Klavier und Orgel wurden für die Entwicklung der Instrumentalmusik so bedeutsam, weil auf ihnen die vereinzelten Stimmen, die, solange sie von verschiedenen Instrumenten ausgeführt wurden, gewissermaßen als Individualitäten dastanden, durch die Einheitlichkeit des Tons und des ausführenden Werkzeuges zu einer Einheit zusammengezwungen wurden; aus dieser formalen Einheit entwickelte sich dann naturgemäß auch die geistige. Die Auffassung der Musik aus dem Akkordbegriff heraus gegenüber der früheren, bei der jede einzelne Stimme ihre Wege ging, ist gerade durch diese beiden Instrumente zu allermeist gefördert worden. Orgel und Klavier haben daher auch zunächst und in einzelnen Gattungen noch auf lange Zeit hinaus ein gemeinsames Gebiet. Daß sie auseinandergehen, und zwar mit der Ausbildung der Instrumentalmusik immer mehr, hat weniger technische Gründe — die Orgel strebte damals nicht das gebundene Spiel an — sondern geistige. Im gleichen Maße, wie das Klavier sich vervollkommnete, verlor die Orgel ihre Bedeutung als Hausinstrument und wurde immer mehr auf die Kirche beschränkt. Damit wurde die Orgelmusik in steigendem Maße Kirchenmusik, also Musik einer Vielheit, wogegen das Klavier sich zum besten Ausdrucksmittel des persönlichen Musikempfindens, des einsamen Musikspiels entwickelte. Aus dieser geistigen, genauer seelischen Verschiedenheit der künstlerischen Aufgabe entwickelte sich dann bald wieder eine Verschiedenheit des Stils, wobei bezeichnenderweise in der Orgel zuerst wieder die alte Polyphonie, also der sinngemäße Ausdruck des Empfindens einer großen Vielheit ausgebildet wird.

Der Grundzug der Instrumentalmusik vor Bach ist die Aus-

bildung des Technischen, also der instrumentalen Form. Man erfindet deren zahllose; jeder kleine Unterschied wird als wichtig empfunden, darum als Regel für eine dadurch bestimmte Form aufgestellt und besonders benannt. Es ist die Parallele zum Instrumentenbau, wie man ganz allmählich, statt das Augenmerk auf die Verschiedenheit in Kleinigkeiten zu richten, die Gleichheit des Gesamtcharakters erkennt und an Stelle der zahllosen Varianten eine kleinere Gruppe wesentlich verschiedener Gattungen aufstellt und dann die Abweichungen von diesem Typus mehr als künstlerische Freiheit betrachtet. Wir haben ja das gleiche Bild auf allen Gebieten des Lebens, vor allem auch in diesem selbst. Alle Zeiten, in denen sich eine Erhöhung des gesellschaftlichen Verkehrs und damit doch der künstlerischen Lebensgestaltung anbahnt, erlassen eine möglichst strenge Ordnung, eine bis ins einzelne geregelte Etikette der Lebensäußerungen. Wir sehen das beim Rittertum, als aus den rohen Kriegervölkern ein gebildeter Stand sich entwickelt; wir haben das gleiche Bild später in der Periode des französischen Rokoko, als man der im Grunde brutalen Entartung der höheren Gesellschaftskreise nur dadurch entgegenwirken zu können glaubte, daß man nicht nur jede Körperbewegung, sondern fast jedes Wort durch die Etikette vorschrieb. Die wahre Kunst der Lebensgestaltung aber besteht dann darin, daß man im Bewußtsein und in der Kenntnis der Regeln wider diese sündigt, genauer genommen, daß man die persönliche Freiheit so auszunutzen weiß, daß sie, bei allem Abweichen von der Gesamtregel, nicht als Störung, sondern als Erhöhung der Schönheit empfunden wird.

Von Instrumentalformen sind uns so zahlreiche Namen überliefert, daß wir vielfach nicht imstande sind, die Unterschiede zwischen den einzelnen anzugeben. Im übrigen muß auch hier immer wieder betont werden, daß die Einzelforschung auf diesem Gebiete der Musikgeschichte noch außerordentlich viel zu tun hat. Man unterscheidet am besten einige Gruppen nach der Herkunft in kontrapunktische, figurierte und Lied- und Tanzformen. Es ist klar, daß sich diese Gattungen, je mehr das Bewußtsein von ihrer Herkunft schwindet, immer häufiger vermischen. Daneben sind dann einfache und zusammengesetzte Formen zu unterscheiden.

Die kontrapunktischen Formen sind die unmittelbaren Fortsetzungen des früheren kontrapunktischen Stils. Am besten erkennen wir bei der regelmäßig gebauten Fuge, daß sie letzterdings nichts anderes ist, als ein in horizontalen Linien fortschreitendes Neben-

einanderhergehen von verschiedenen Menschenstimmen. Daß diese immer dieselbe, nur nach der Tonhöhe verschiedene Melodie singen, daß das Kunstgebilde dadurch entsteht, daß die einzelnen Stimmen zu verschiedenen Zeiten einsetzen und nach kunstvoller Berechnung sich so nebeneinander bewegen, daß das Ganze zu harmonischem Wohlklang zusammentrifft, zeigt die innere Wesensverwandtschaft dieser Kunstform mit der für die ganze Entwicklung des kontrapunktischen Gesangsstils entscheidenden des Kanons. Neben der Fuge sind das Ricercar, das Passacaglio, das auf einer sich stets wiederholenden Baßfigur aufgebaut ist, die Canzona, die neben den figurierten auch harmonisch melodische Stellen enthält, die wichtigsten Vertreter der kontrapunktischen Formen. Das Caprizzio und die Phantasie leiten dann zu den figurierten Stücken über, unter denen die Variationen, also die Veränderungen eines gegebenen Musikstücks die charakteristischste Erscheinung sind. Beide Gruppen zusammen faßt die Toccata. Die Bezeichnung ist ja an sich so allgemein wie möglich, kommt von toccare, berühren, und weist also auf ein Musikstück hin, das durch die Berührung der Tasten entsteht. Ursprünglich ein durchsichtiges Gerüst von einfachen Harmoniegängen, um die ein regelloses Laufwerk wilde Ranken schlingt, wird diese Form später mehrteilig und vereinigt die verschiedenartigsten Stücke. Alle Form ist ja im Grunde nur ein totes Gebilde. Erst der Geist ist es, der sie zu beleben vermag. Ein Joh. Seb. Bach hat in allen Formen, in denen andere nur mathematische Schulaufgaben zu lösen verstanden, die tiefsten Erlebnisse seiner die ganze Welt umschließenden Seele ausgesprochen. Nicht auf die Form, sondern auf den Inhalt geht die häufigste aller Bezeichnungen: die Choralbearbeitung, in der sich die verschiedensten der genannten Formen versuchen. Aus dem Charakter der Instrumente erklärt es sich, daß die kontrapunktischen Formen im wesentlichen für die Orgel, die figurierten, also auf ein leicht bewegliches Schmuckwerk bedachten, für das Klavier verwertet werden.

Von der höchsten Bedeutung für die Entwicklung wurde die dritte Gruppe, die die zahlreichen Lied- und Tanzformen umschließt. Durch sie wird der frische Quell der Volksmusik der verschiedensten Völker in die Instrumentalmusik hineingeleitet. Boten die Lieder eine sonst unerreichte Fülle urwüchsiger Melodiebildung, so wurden die Tänze vor allem für die rhythmische Ausbildung der Musik wichtig. Wir dürfen nicht vergessen, daß zu dieser Zeit die Tanzkunst ihre höchste Entwicklung erreicht hatte, daß durch die hohe Ausbildung in der

Schönheit der kunstreichen Bewegung, der Sinn für den Rhythmus der Figur und der Linie in einer für uns Heutige fast unbegreiflichen Weise gesteigert war. Nun kam dieser ganze Reichtum der Musik zugute, während ja heute umgekehrt der Tanz im wesentlichen durch die Musik seine rhythmische Gestaltung erfährt.

Aus dem Gefühl für die Schönheit in den verschiedenen Bewegungen der Tänze, der höheren Harmonie, die sich durch das Gegeneinander dieser Bewegungen körperlich jedem Auge auftut, entwickelte sich die erste Gestalt der für die Ausbildung einer großen Instrumentalmusik entscheidenden zyklischen oder zusammengesetzten Instrumentalformen: die Suite. Neben diesem Wege, auf den man durch die Erfahrungen, die man im Tanzsaal der Gesellschaft gewinnen konnte, geleitet wurde, gibt es dann noch einen zweiten, reiner musikalischen, auf dem man zur Suite gelangte; auch dieser steht — und darauf beruht letzterdings die schöne Entwicklung, die die ganze Instrumentalmusik nimmt — auf den Erscheinungen des Lebens. Die instrumentale Volksmusik war mit diesem Leben aufs innigste verbunden. Wir brauchen uns nun nur vorzustellen, daß bei einem Feste die Spielleute, nachdem sie durch den Vortrag eines feierlichen Chorals der Frömmigkeit den Tribut gezollt hatten, nun die frohe Weltlichkeit in einem ausgelassenen Tanz zu Worte kommen ließen, — und die Suite in ihrer rohesten Form ist da. Denn die Suite besteht aus einer Folge kleiner Stücke, deren Zusammenstellung nach einer bald zur Regel gestalteten Ordnung sich vollzieht. Mochte man nun vielleicht anfangs auch in einer Folge gleichartiger Stücke eine hohe Schönheit empfinden, so kam es doch bald zum Bewußtsein, daß die Ausnutzung scharfer Gegensätze dem seelischen Empfinden einen viel breiteren Spielraum ließ, daß auf diese Weise der Inhalt der Musik außerordentlich gesteigert wurde. Es finden sich die verschiedenartigsten Zusammenstellungen von Tänzen, untermischt mit Liedern und Charakterstücken als Suiten vor. In ihrer vollentwickelten Gestalt, wie wir sie bei Händel und Bach am vollkommensten finden, besteht sie aus Allemande, Courante, Sarabande und Gigue; zwischen die beiden letzteren wird eine bunte Reihe kleinerer Tanzformen (Gavotte, Bourée, Menuett u. a.) eingeschoben. Die im Viervierteltakt gehaltene Allemande geht in mittlerem Tempo einher und hat den Charakter einer ruhigen Männlichkeit; die anschließende Courante in dreiteiligem Takt ist wesentlich lebhafter; die darauffolgende Sarabande zeigt die ganze gravitätische Feierlichkeit spanischer Grandezza, während

die im zweiteiligen Takt gehaltene Gavotte mit mittlerer Lebhaftigkeit einen jugendlich heiteren Charakter verbindet.

Es ist leicht erklärlich, daß, nachdem man einmal so den Reiz des Gegensätzlichen, in dem sich ja in prächtiger Weise die verschiedenen Zustände der Seele ausdrücken lassen, erkannt hatte, die bunteste Mannigfaltigkeit möglich war. Je mehr aber der in der Erscheinung des Lebens wurzelnde Untergrund aus dem Bewußtsein verschwand, umsomehr wurde natürlich aus diesen in das freie Ermessen des Komponisten gestellten Zusammensetzungen verschiedenartiger Stücke eine feststehende zyklische Kunstform. Man könnte sagen, daß an die Stelle einer gesellschaftlichen Unterhaltung ein absolut musikalisches Gebilde tritt. Äußerlich zeigt sich das dadurch, daß die Suite durch die mehr aus der absoluten Musikübung herausgebildete Sonate allmählich verdrängt wird. Schon die Bezeichnung Sonate ist im Gegensatz zu der der Suite, die ihren Namen als Folge von Tänzen erhalten hatte, rein musikalisch; denn sie hängt zusammen mit sonare, klingen, bezeichnet also zunächst ein Tonstück überhaupt. In diesem Sinne reicht die Bezeichnung weit ins 16. Jahrhundert zurück und wird dort auf Instrumentalstücke für mehrere Instrumente angewendet, denen wir später bei der Darstellung der symphonischen Musik noch einmal begegnen werden. In dieser ältesten Form können wir die Sonate als eine instrumentale Chormusik betrachten. Auf dem Wege über eine rein instrumental gedachte Form des Streichquartett- oder Streichterzettsatzes wird sie zu einem Stück für ein Instrument, eventuell auch mit Begleitung anderer. Auf dieser zweiten Stufe unterscheidet man die Kirchen- und Kammersonate. Beide sind mehrsätzige Formen. Bei der ersten, meist vierteiligen, folgt zweimal auf ein Adagio, das feierlich oder gesangvoll ist, ein lebhaft fugierter oder figurierter Allegrosatz. Die Kammersonate ist eigentlich zunächst eine Suite und besteht wie diese aus einer Abwechslung von Tanz, Lied und Charakterstücken. Aber die mehr musikalische Art dieser Sonate begünstigte eine reichere Durchbildung der Formen, so daß bald an die Stelle der älteren kurzen und im Bau unentwickelten Sätze eine Zweiteiligkeit des einzelnen Satzes mit starker Durchführung des thematischen Materials tritt. Mit der Übertragung dieser Form auf das Klavier, die zu Ende des 18. Jahrhunderts erfolgt, beginnt dann die große Entwicklung der nur noch aus musikalischem Gefühl heraus gestalteten Sonate, die durch Beethoven auf den Gipfelpunkt geführt wurde.

Der Sonate ähnlich ist das Konzert. Wenigstens als reine Instrumentalform, zu der es jetzt entwickelt wurde. Zusammenklang und damit Wettstreit der beteiligten Kräfte ist die Bedeutung des Wortes. Ursprünglich kommt es zumeist in der ihm vom Kirchenkomponisten Viadana gegebenen Gestalt als Gesangsform vor, in der Solo- und Chorstücke mit Begleitung der Orgel oder verschiedener Instrumente untereinander abwechseln. In der Instrumentalmusik entwickelt sich einerseits das Concerto grosso, in dem eine Mittelgruppe von Instrumenten dem vollen Orchester gegenübertritt; andererseits das Solokonzert, bei dem ein Instrument (Violine, Flöte, Klavier o. a.) den Wettstreit mit dem Orchester aufnimmt.

Neben diesen Instrumentalformen, die doch im Grunde auf das Einzelinstrument hindrängen, entwickelt sich dann gleichzeitig die symphonische Musik, die wir kurz als Orchestermusik bezeichnen können. Sie kann natürlich alle bisher genannten Gattungen aufnehmen und hat vor allem in der Suite und in der Sonate Hervorragendes hervorgebracht. Von der allerhöchsten Bedeutung aber wird für sie die Symphonie, worunter zunächst das instrumentale Vorspiel, also die Ouvertüre der Oper zu verstehen ist. Aus diesen zunächst recht kümmerlichen Instrumentalsätzen haben sich jene gewaltigen Gebilde entwickelt, die wir heute mit dem Worte Symphonie zu bezeichnen gewohnt sind.

* * *

Für die Darstellung des Schaffens auf all den genannten Instrumenten und in den geschilderten Formen bietet sich als einfachste Art die nach Ländern gesonderte dar. Da es uns aber weniger auf geographische Unterschiede ankommt, das tiefer Nationale in der Musik dieser Zeit aber nur wenig mitspricht, ziehen wir eine von geistigen Gesichtspunkten geleitete Einteilung vor, auf die Gefahr hin, einzelnes wiederholen zu müssen. Wir behandeln darum zunächst die Klaviermusik, weil in ihr das völlig neue Gebiet der Hausmusik sich entwickelt; darauf die Orgelmusik, in der der deutsche Geist am unverfälschtesten in dieser Zeit sich ausgelebt hat, an dritter Stelle die Musik für die anderen Soloinstrumente, zumal die Violine, und zum Schluß die orchestrale Musik.

---

4. Klaviermusik.

Die Anfänge der Klaviermusik fallen mit denen der Orgelmusik und damit aller kunstmäßigen Instrumentalmusik zusammen. Wohl war die Orgel viel älter, aber ihre technische Vervollkommnung zu einer umfangreicheren und leichteren Spielbarkeit war nur sehr langsam vorgeschritten. Sicherlich weil kein Bedürfnis dafür vorlag. Und das ist das Entscheidende: die ganze Musik des Mittelalters ist so durchaus auf die Menschenstimme beschränkt, daß das Instrument eigentlich nur insoweit Bedeutung hat, als es dieser Stimme zur Ausführung ihrer Aufgabe behilflich ist. Für jede Entwicklung der Instrumentalmusik war die unerläßliche Vorbedingung: Loslösung von der Vokalmusik. Diese Befreiung vollzieht sich zuerst auf der Orgel, und das Klavier folgt ihr hier zunächst nur treulich nach. Bald aber sieht sich das Klavier vor der Aufgabe, sich nun wiederum von der Orgel zu befreien und eine eigene Spieltechnik, einen ihm gemäßen Kompositionsstil auszubilden, der dann wieder seinerseits anregend auf die Orgel zurückwirkt. In der ersten Periode begegnen wir deshalb immer wieder einem Nebeneinander von Orgel und Klavier, und Johann Sebastian Bach ist die höchste Verkörperung dieser Vereinigung von Organist und Klavierspieler, die nach ihm, wenigstens nach der Seite der Komposition hin, immer seltener wird.

Forschen wir also nach den Anfängen eines kunstmäßigen Orgel-Klavierspiels, so finden wir das erste Zeugnis etwa in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, und zwar in Deutschland. In der Liebfrauenkirche zu München zeigt ein Grabdenkmal die Inschrift: „Anno MCCCCLXXIII an S. Paulus bekerung abent ist gestorben und hie begraben der kunstreichst aller instrumenten und der musica maister Kunrad Pawmann Ritter purtig von Nurnberg und plinter geboren dem got genad." Dieser blind geborene (etwa 1410) Nürnberger Konrad Paumann ist der erste Organist, von dem nicht nur der Ruhm seines Könnens, sondern auch Zeugnisse seines Schaffens auf unsere Zeit gekommen sind. „Fundamentum organisandi" heißt das Buch, in dessen zwei ersten Teilen er theoretische Fragen erörtert, während der für uns bedeutsamste dritte eine sehr reiche Auswahl der damaligen Spielliteratur birgt.

Es ist eine zwanglose Aneinanderreihung von Präambeln, Choralfigurationen und Bearbeitungen weltlicher Lieder. So ist das Buch

ein lebendiges Zeugnis für die damalige Tätigkeit eines Organisten. Sie ist nicht allzu verschieden von der, die auch heute noch dem Kantor eines abgelegenen kleinen Dörfleins obliegt. Das Kirchenamt vermochte seinen Träger nicht zu ernähren; er war daher auf Nebenbeschäftigung angewiesen, die er bei den Festen der Welt, bei Hochzeiten, Taufen, bei Gewerkschaftssitzungen und dergl. fand. Einträchtiglich birgt nun sein Musikbuch den Bedarf für Kirche und Welt. Die erstere stellte an ihn keine sehr großen Anforderungen. Es ist jetzt klar nachgewiesen, daß die Orgel im liturgischen Aufbau des Gottesdienstes nicht sehr beschäftigt war. Ihre wichtigste Aufgabe war, den Priestern wie den Sängern den richtigen Ton, die „Intonation", für ihre Gesänge zu übermitteln; ferner an Stelle des Chores oder abwechselnd mit ihm Stücke der Messe auszuführen. Wir haben beides auch heute noch im katholischen Gottesdienst. Das erste versteht sich von selbst; vom zweiten macht man zumal in kleineren Kirchen Gebrauch. So beim Credo, wo abwechselnd Sätze gesungen und gespielt werden, bei den Psalmen, wo vielfach jeder zweite Vers der Orgel zufällt, und fast immer beim Hymnus. Die letztere Form ist neuerdings im größten Stil von Perosi in seine Oratorien eingeführt worden. Diese liturgische Tätigkeit des Organisten hatte die Ausbildung zweier Formen zur Folge. Einmal die des „Vorspiels", des Präambulums, und dann die der Umkleidung einer gegebenen kirchlichen Melodie, die Choralfiguration; denn es war doch selbstverständlich, daß der Organist die Melodie nicht einstimmig, gewissermaßen mit einem Finger spielte. Für die Choralfiguration hatte er eine überreiche Fülle von Vorlagen in der mehrstimmigen kontrapunktischen Gesangsliteratur. Denn das Wesen dieser Kunst des Kontrapunkts bestand ja nach Luthers treffenden Worten darin, „daß einer eine schlechte (d. i. schlichte, leicht ins Gehör fallende, ja meist bereits bekannte) Weise hersinget, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlechte, einfältige Weise gleich als mit Jauchzen ringsumher spielen und springen und mit mancherlei Art und Klang dieselbe wunderbarlich zieren und schmücken und gleich wie einen himmlischen Tanzreihen führen, freundlich einander begegnen und sich gleichsam herzen und lieblich umfangen". War hier die Vorlage deutlich gegeben, so war der Organist beim Präambulum frei, und wirklich sehen wir hier zuerst den neuen Geist sich regen.

In derselben Weise nun, wie für die Kirche kirchliche Weisen, bearbeitete der Organist für weltliche Feste weltliche Lieder und Tänze.

Im Stil, äußerlich ist zwischen diesen und jenen kein Unterschied zu bemerken. Der tiefer dringende Blick wird sie aber bald finden. Einmal liegt ein fruchtbarer Keim in dem ausgeprägteren Rhythmus des Tanzes, sodann ist beim weltlichen Lied der Lebhaftigkeit der Figuration, der Ausschmückung keine Grenze gesetzt. Und wenn auch die damalige Gesangskunst sich längst der Koloratur bemächtigt hatte, so ist diese doch im Grunde instrumentalen Charakters, und jedenfalls erfuhr sie mit der steigenden Spielbarkeit der Instrumente eine Steigerung. Äußerlich wichtig ist, daß schon Paumann diese Verzierungen aufschrieb und so festlegte, während sie beim Gesang der Improvisationskunst des einzelnen Sängers überlassen blieben.

Das alles mag dem heutigen Blick als wenig bedeutsam erscheinen. Der Grund für die stetige und großartige Entwicklung der Instrumentalmusik ist aber gerade darin zu suchen, daß sie sich nur langsam aus dem bisher Bestehenden heraus weiterbildete. Im Gegensatz zu ihr schwankt die Oper, die aus einem plötzlichen Bruch mit der Vergangenheit hervorwuchs, in Ziel und Aufgebot der Mittel unsicher hin und her. So lernen wir auch die ausgebreitete Lehrtätigkeit Paumanns hochschätzen, durch die ein Stamm von Künstlern herangezogen wurde, die von hier aus weiter arbeiteten. Neben ihm ragt in dieser älteren Zeit der Wiener Organist Paul Hofheimer (1459—1537) hervor, ein vielseitig gebildeter Mann, den seine Zeitgenossen einen „Fürsten der Musiker" nennen, der in ganz Deutschland seinesgleichen nicht habe. Die verhältnismäßige Höhe, welche die Instrumentalmusik in Deutschland früh erreichte, blieb leider nicht erhalten. Der Boden war zu ungünstig, und die schweren Zeiten, die über unser Vaterland hereinbrachen, begünstigten den Dienst der Musen nicht. Diese frühdeutsche Instrumentalmusik wirkt selber als Vorspiel; die wirkliche Ausbildung vollzieht sich denn auch in anderen Ländern.

Die wichtigste Vorbedingung für die gedeihliche Entwicklung eines eigentlichen Klavierspiels war, daß eine Musikliteratur entstand, die, aus dem Klavier selbst herausgewachsen und nur für das Klavier bestimmt war: Tonwerke, die nicht bloß auch, sondern die nur auf dem Klavier gespielt werden konnten, weil sie bei dem Instrument Eigenschaften voraussetzten, die eben nur das Klavier erfüllen konnte. Diese wichtige Entwicklung vollzieht sich in England, das zur Zeit der Blüte seiner Literatur auch eine solche — die einzige — in der Musik erlebte. Unter Heinrich VIII. (1509—1547) bahnte sie sich an, unter Elisabeth (1558—1603) erreichte sie ihren Höhepunkt, um dann

rasch und für immer zu verwelken. Wie die zahlreichen Handschriften für Virginalmusik, unter denen das „Fitzwilliam Virginal-Book" die wichtigste ist, — neben ihr ist von größter Bedeutung die 1611 gedruckte Sammlung „Parthenia" —, ferner aber auch zahlreiche persönliche Zeugnisse beweisen, erfreute sich das Virginal in allen Kreisen der englischen Bevölkerung größter Beliebtheit. Brachte das schon naturgemäß eine innigere Fühlung, mit dem Instrument, so führten auch die Verhältnisse selber zu einem Fürsichstehen, unter Loslösung von der Orgel und damit auch vom Gesang der Kirche. Denn in England wurde der Organistendienst meist von Klerikern versehen; für die weltlichen Virginalisten bestand also gar nicht erst die lange Reihe von Anregungen, aber auch Hemmungen, die das ältere Instrument für das jüngere mit sich brachte. So ist es denn auch bezeichnend, daß hier eine musikalische Form besonders gepflegt wurde, die auf einem durchaus instrumentalen Fühlen beruht: die Variation, die nichts anderes ist, als eine möglichst ausgiebige technische und inhaltlich-formelle Ausnutzung eines Themas. Bedeutsam ferner ist, daß dieses Thema, wo es nicht frei erfunden war, mit Vorliebe dem Kreise des Volksliedes entnommen wurde, für das die Zeit Shakespeares ein so feines Ohr besaß. Und wurde hier wirklich einmal kontrapunktiert, so dachte man nicht an menschliche Singstimmen, sondern arbeitete mit den viel reicheren Möglichkeiten, die das Instrument bot. Die ganze Spielweise endlich brachte naturgemäß eine Ausnützung der besonderen Fähigkeiten des Virginals und erreichte eine hohe Stufe der Virtuosität.

Ich muß es mir leider versagen, auf einzelne Stücke näher einzugehen; die Zeit ist aber hoffentlich nicht mehr fern, wo der getreuen Ausgabe der Fitzwilliam-Sammlung (Breitkopf & Härtel, Leipzig) eine kritische folgt, die aus den verschiedenen Handschriften erst den richtigen Text herstellt und die Stücke nach den Komponisten ordnet. Daran werden sich volkstümliche Auswahlausgaben schließen, in denen der Klavierfreund eine Fülle feingestimmter Stücklein finden wird, die ihm auch technisch durch ihr kapriziöses Gewebe viel Vergnügen bereiten können. Denn, wie schon der alte Scheidt sagt: „es springen die Parteyen so wunderbarlich unter einander, daß manch guter Gesell sich nicht recht drein schicken und, welches Diskant, Alt, Tenor oder Baß sey, wissen kan". Unter den Komponisten selber werden aber vor allem zwei fesseln, die schon hier an der Schwelle der Klaviermusik als Prototypen stehen der beiden Eckpunkte allen Klavierspiels. William Bird (1538—1623) ist der eine. Eine feinsinnige, weiche,

lyrische Natur, nach innen gewandt, schlicht in der Form, bescheiden im Auftreten, der Musiker des trauten Stübchens. Dr. John Bull (1563 geboren), der nach wild bewegtem Leben im Jahre 1628 in Antwerpen gestorben ist, ist der andere. Ein Brausekopf, unruhig, wild-genial, der nie aus der Sturm- und Drangzeit herauskam, unbeständig und oft unfein in der Arbeit, aber blendender Virtuose und hinreißendes Temperament.

Wie in England dem Virginal galt in Frankreich lange Zeit die Vorliebe der Laute. Und auch sie ist von großem Einfluß für das Selbständigwerden des Klaviers gewesen. Denn auf der Laute ist ein polyphones Spiel mit selbständig geführten Stimmen unmöglich; ihr ganzes Wesen drängt zur akkordmäßigen Begleitung einer einstimmigen Melodie. Als dann das Klavier, das in Frankreich in der Form des rauschend klingenden Spinetts beliebt war, immer weitere Verbreitung gewann, wurde der Lautensatz darauf übertragen. Nur daß er hier viel reicher und bunter sein konnte. So die Form; der Inhalt aber aller französischen Musik ist der Tanz. Wir sind in der Zeit des galanten Frankreichs, in der Tanz und Tänzerinnen zu einer Bedeutung gelangten, wie nie zuvor und nie wieder nachher. Was Wunder, daß das Klavier ganz der Tanzmusik dienstbar wurde; war es doch das denkbar geeignetste Instrument zu ihrer Stützung und Illustrierung. Jawohl, auch zur Illustrierung. Denn ebenso schnell, wie der Tanz als einfaches Bewegungsspiel nicht mehr genügte und zur Pantomime wurde, wurde auch dem musikalischen Spiel von Rhythmus und Melodie ein Inhalt gegeben, der erst von außen hinzugetan wurde, und immer auch äußerlich blieb. Er blieb es auch dann, wenn die Stücke selbständig auftraten; freilich blieben sie ja auch in diesem Falle verkappte Tanzmusik. So gehört fast diese ganze französische Tanzmusik einer sehr naiven und auf äußerer Nachahmung fußenden Programmusik an.

Aber wenn der Tanz so diese ganze Musik in seine Dienste zwang, so hat er sie doch auch von anderen Fesseln befreit. Die französische Klaviermusik steht in keinem Zusammenhang mit der Polyphonie des Mittelalters; sie ist ihr gegenüber noch viel freier, als die englische Virginalmusik, weil sie viel weniger musikalische Ausarbeitung bietet. Denn diese benutzte naturgemäß immer noch das Handwerkszeug der Vergangenheit, wenn auch auf andere Art. Die Franzosen denken aber gar nicht daran, ein Thema zu variiren oder in seinen instrumentalen Möglichkeiten auszunutzen. Dazu bietet der Tanz keinen Raum. Er

verlangt im Gegenteil eine straffe, übersichtliche Gliederung und eine scharfe Rhythmik. Um aber nun der zu großen Kürze zu entgehen, fügt man am liebsten eine Reihe verschiedener Stücke aneinander. Im Laufe der Zeit wird diese Folge eine bestimmte, innerlich durch die Tonarten und den Wechsel der Stimmung geschlossene, und so entsteht die bedeutende Form der Suite, deren Art im vorangehenden Abschnitt erörtert worden ist.

Der Begründer der eigentlichen Klavierliteratur Frankreichs ist Jaques Champion de Chambonnières (1670 gestorben), ihre bedeutendsten Vertreter sind François Coupérin (1668—1733), der als Auszeichnung vor den vielen verdienten Gliedern dieses Musikergeschlechts den Beinamen „le Grand“ erhielt, und Jean Philippe Rameau (1683—1764), dessen Bedeutung als Theoretiker und Opernkomponist bereits gewürdigt worden ist. (Vergl. S. 340.) Der heutige Spieler darf die französische Musik nicht nach ihrem einfachen, fast spröden Bau beurteilen. Das ist nur das Staket; darum rankte sich einst ein üppiges Blattwerk von Schnörkelchen, Verbrämungen und Verzierungen, die jener Zeit durchaus als agréments, als Annehmlichkeiten erschienen; es war eben eine Zeit, in der die Menschen ihre höchste Lebensaufgabe in Tanz und Galanterie erblickten.

In Italien war die Entwicklung zunächst der in Deutschland sehr ähnlich gewesen. Wie hier, waren es die Organisten, vor allem die Venezianer Willaert, Merulo, Dirute und Gabrieli, die die Befreiung der Instrumentalmusik von der Gesangsmusik vorbereiteten. Aber das italienische Leben treibt buntere Blüten als das deutsche, schafft neue Formen; und während in Deutschland die Entwicklung stets gehemmt wurde, erfuhr sie in Italien reichste Förderung; hier führte ja um 1600 die Sehnsucht nach Ausdruck des Einzelempfindens, nach Individualisierung der Musik zur Ausbildung der Monodie. Die Instrumentalmusik, die zu ihrem Glück vor dem schroffen Bruch mit aller Überlieferung, der das Musikdrama so schwer gefährdete, bewahrt blieb, verarbeitete doch alle Fortschritte, die dort gewonnen wurden. War es Grossi und Viadana gelungen, sogar die rein kirchliche Gesangsmusik von den Fesseln der Kontrapunktik zu befreien, indem sie den Nachdruck auf sinngemäße Deklamation und ausdrucksvolle Melodik legten, wieviel leichter mußte die Ausnutzung des neuen Stils erst dem Instrumentalisten werden. Girolamo Frescobaldis Genialität kam fast ausschließlich der Orgel zugute. Der glänzendste Vertreter der italienischen Klaviermusik ist Domenico Scarlatti (1685—1757).

Der Sohn des großen Begründers der neapolitanischen Opernschule, Alessandro, war er selbst von der Oper ausgegangen, und zeigt so den Einfluß, den die Erhebung des Cembalo zum wichtigsten Begleitinstrument der Oper für die Entwicklung der Klaviermusik gehabt hat. Von seinen einsätzigen, meist homophon gefaßten, lebhaft figurierten Sonaten, die von froher Sinnlichkeit und echter Spielfreudigkeit voll sind, führt der Weg leicht hinüber zu Philipp Emanuel Bach und Joseph Haydn, also nach Deutschland.

Wir hatten die Entwicklung in Deutschland geschildert bis zu dem Augenblick, wo der verheerende Sturm des dreißigjährigen Krieges über die grünen Fluren hereinbrach und nicht nur die Ernte vieler Jahre zerstörte, sondern auch die Lust am Säen. Das Selbstvertrauen war vernichtet, die selbständige Schöpferkraft schien erloschen. So blieb es ein Jahrhundert lang. Und doch! Ob nicht eine solche Zeit nötig war für die darauffolgende Periode, die Deutschland zwei Jahrhunderte lang bis auf den heutigen Tag an die Spitze aller Musikentwicklung stellte? Ob es nicht nötig war, daß man mehr als hundert Jahre lang sich nur damit abmühte, aufzunehmen und zu verarbeiten, was das Ausland bot, um den allumfassenden Johann Sebastian Bach hervorbringen zu können? Daß es Deutschland auch in dieser Zeit nicht an guten Musikern gefehlt hat, haben wir schon auf anderen Gebieten erfahren. Aber sie waren doch fast ausnahmslos nur gute Wiederholer der Ausländer. Die auch dort betonte Vorherrschaft des kirchlichen Lebens zeigt sich auf unserem Gebiete darin, daß fast alle Musiker zunächst Organisten und nur nebenbei Klavierspieler sind; so der treffliche Schüler Frescobaldis Joh. Jakob Froberger in Wien, ferner die Norddeutschen Buxtehude, Pachelbel und Reincken.

Der einzige, der in dieser Zeit ausgesprochene Klavierstücke schrieb, war Johann Kuhnau. 1667 in Geysing am Erzgebirge geboren, war er von 1701 bis zu seinem 1722 erfolgten Tode Kantor an der Thomasschule in Leipzig, wo ihm Johann Sebastian Bach, der in seinen Jünglingsarbeiten den Einfluß des Älteren verrät, folgte. Der auch in wissenschaftlicher Hinsicht ungewöhnlich vielseitige Mann war, wie schon seine Stellung zeigt, ein tüchtiger Orgelmeister. Zumal in der Fugenform ist er von solcher Klarheit und Geschmeidigkeit, daß es leicht erklärlich ist, daß er noch ein Jahrhundert später, der Theorie als Muster galt. Selbständige und schöpferische Verdienste aber hat er sich um die junge Klavierliteratur erworben, deren Formen er durch Übertragung der mehrsätzigen Kammersonate auf das Klavier be-

reicherte, für das er als erster den Namen „Sonate" auf viersätzige Kompositionen anwendete. Von besonderem Interesse ist es nun, daß diese Sonaten durchweg dem Gebiete der Programmusik angehören. Nun war es ja der Theorie dieser Zeit geläufig, nach dem Muster der alten Rhetoren auch eine Topik der musikalischen Erfindung zu geben. Solch eine Vorstellung eines Vorgangs, eines Bildes war ein „locus adjumentorum“ und blieb wohl zumeist recht äußerlicher Art. Kuhnau hatte diese „Eselsbrücken", wie sie von den grundsätzlichen Gegnern mit Vorliebe genannt werden, nicht nötig. Das beweisen zur Genüge jene Stücke, die ohne solche Hinweise sind. Für seine „biblischen Historien" wußte er aber ebenfalls so mit Empfindung gesättigte Vorgänge zu wählen, daß sie noch heute zu ergreifen vermögen, sobald man ohne Voreingenommenheit an sie herantritt. Dabei darf man sich durch die oft recht seltsam anmutenden Überschriften nicht verleiten lassen, die Sachen etwa scherzhaft aufzufassen. Stücke, wie „der von David vermittelst der Musik kurierte Saul", welche „Sonata sich also präsentieret: 1. Sauls Traurigkeit und Unsinnigkeit, 2. Davids erquickendes Harfenspiel, und 3. des Königs zur Ruhe gebrachtes Gemüte", wirken noch heute durch die Wärme der Empfindung, wie durch zahlreiche geistreiche Einfälle in der Darstellung. Wir werden dem Manne nochmals in der Geschichte der Programmmusik begegnen. Merkwürdig aus seinem vielseitigen Schaffen und ein bedeutungsvolles Vorzeichen der allgemeinen Wandlung in der Kulturauffassung ist, daß Kuhnau eine Satire auf die fremdländische Musik schreiben konnte: „Der musikalische Quacksalber" (1700). Der deutsche Aar begann sich zu fühlen, die Schwingen regten sich, bald sollten sie ihn zu einer Höhe tragen, die die Fremden nie geahnt hatten.

Im 17. Jahrhundert sind die Fürsten die Träger der Kultur, die Mäzenaten der Kunst. Im 18. Jahrhundert gesellt sich ihnen der Adel. Beide Stätten sind kein günstiger Nährboden für die Entwicklung des Klavierspiels gewesen. An beiden Orten waren die Verhältnisse zu groß, zu reich dafür. Man war in der Lage, sich eine vielartige Besetzung der Einzelstimmen zu halten, wie sollte man sich da mit der auf einen Klangcharakter beschränkten Zusammendrängung begnügen? Es war die Zeit, wo die Orchestermusik heranblühen konnte. Immerhin ist es für die Verteilung der musikalischen Kultur bezeichnend, daß unter den wenigen, die im Instrumentalisten Bach mehr sahen, als einen virtuosen Organisten, sich der Herzog von Anhalt-Köthen und Preußens großer König befanden.

Hat das Klavier sich hier mit der Stellung eines Orchesterinstruments begnügen müssen, so gelangte es schnell zur herrschenden Stellung, als das Bürgerhaus wieder als Kulturfaktor in den Vordergrund trat. Das geschah mit der französischen Revolution. Das Klavier wurde nun zum Mittelpunkt des bürgerlichen Musikabends, das bevorzugte Mittel der künstlerischen Betätigung des Dilettanten. Eine reiche Musikliteratur, die dieser Strömung Rechnung trägt und aus Gelehrsamkeit und Tiefsinn zu harmloser sinnenfreudiger Spiellust hinlenkt, trägt dazu bei, Klavierspiel und Klaviermusik immer populärer zu machen. Die Entwicklung geht so rasch, die Zahl der Klavierspielenden und Klavierliebenden vermehrt sich so schnell, daß wieder Gemeinden entstehen, daß man sich aus dem Haus heraus am dritten Orte wieder zusammenfindet, um dort der Klaviermusik zu lauschen. Mit Mozart wird das Klavier zum öffentlichen Soloinstrument, und der Konzertfähigkeit desselben gibt er in der Ausbildung der Konzertform den schönsten Ausdruck. Doch darüber werden wir erst in einem späteren Kapitel zu sprechen haben.

5. Orgelmusik.

Für die geschichtliche Entwicklung der Orgelmusik gebührt den Italienern der Vortritt. Zu ihrer höchsten Bedeutung aber ist sie in Deutschland gesteigert worden. Es handelt sich hier natürlich nur um jene Orgelmusik, die von selbständiger Bedeutung ist. Auch da führt uns der Weg nach Venedig. An den großen Orgelwerken der Markuskirche saßen die bedeutendsten Meister ihrer Zeit: Willaert, die beiden Gabrieli, Claudio Merulo. Ihre meist kurzen Orgelstücke, mit denen sie eigentlich überhaupt die Periode einer selbständigen instrumentalen Kunstmusik eröffnen, machen gewiß auf uns Heutige den Eindruck der Unbeholfenheit; aber ein hoher Sinn für Klangwirkung, eine geschickte Ausnutzung der großen Möglichkeiten der Tonfarbe ist ihnen nicht abzusprechen.

Noch im 16. Jahrhundert (1583 zu Ferrara) ist dann Girolamo Frescobaldi, der größte Orgelmeister Italiens geboren. Ein musikalisches Wunderkind hat er einige Jahre seiner Jugend in den Niederlanden zugebracht, wurde bereits 1608 Organist an der Peterskirche zu Rom und verblieb mit kurzer Unterbrechung in dieser Stellung bis ein Jahr vor seinem Tode, der 1644 erfolgte. Er genoß einen solchen

Ruf als Meister seines Instruments, daß oftmals 30000 Menschen sich versammelt haben sollen, um ihn zu hören. Frescobaldi macht geradezu den Eindruck eines modernen Künstlers. Eine stolze, selbstbewußte Persönlichkeit von heftiger Leidenschaftlichkeit, war ihm sein geliebtes Instrument vor allem ein Mittel, sich auszuleben. In seiner ganzen Musik liegt etwas von persönlicher Willkür. Er übernahm ja gewiß die vorhandenen Formen, schrieb Fugen, Ricercari, Phantasien, Canzonen, Toccaten, Passacaglien, aber alle unregelmäßig, durchweg mit einem Zug zum Bizarren und Phantastischen, so daß oft genug neben dem Feierlichsten ein recht weltlicher Witz steht. Es ist angesichts der zweifellos genialen Veranlagung dieses Mannes sehr bedauerlich, daß er so sehr im Anfang seiner Kunst steht; denn auch das Genie ist, zwar weniger für sein Wollen und inneres Schaffen, als für das äußere technische Gestalten von den Möglichkeiten dieser Technik abhängig. Wenn auch gerade in der Musik die größten schöpferischen Genies immer auch ganz gewaltige Mehrer der technischen Ausdrucksmittel ihrer Kunst gewesen sind, so vermag doch dieses zum größten Teil auf Erkennen beruhende Vermögen nur schwach der intuitiven Schöpferkraft Folge zu leisten. Die Musikwissenschaft spricht heute so gern von den Vorbereitern eines Joh. Seb. Bach und läßt sich durch die überraschenden Entdeckungen, die die Musikforschung in den letzten Jahren bei der eindringenden Erforschung der Arbeit dieser dem gewaltigen Genie vorangehenden Periode gemacht hat, nur allzu leicht verleiten, in einem Mann wie Bach gewissermaßen nur die letzte Höhe einer bereits hoch hinauf geführten Entwicklung zu sehen. Man verkennt aber allzu leicht die unendliche Fülle des völlig Neuen und zuvor Ungeahnten, das im geistigen und seelischen Inhalt seiner Kunst liegt. Aber andererseits erkennen wir doch angesichts der geringen Ergebnisse der Lebensarbeit des genialen Frescobaldi die Bedeutung dieser technischen Vorarbeit auch für die größten Schöpfer im Reiche der Kunst. Schließlich ist ja auch der genialste Architekt ohnmächtig, wenn das Maurer- und Steinmetzenhandwerk nicht gut ausgebildet ist. So ist, was wir an Frescobaldis Lebenswerk schätzen, weniger seine Komposition, als die starke Weiterführung der Technik des Orgel- und Klavierspiels und die große Anregung, die er als Lehrer der Folgezeit gegeben hat. Italien hatte nach ihm im 17. Jahrhundert nur noch einen großen Organisten aufzuweisen, Bernardo Pasquini (1637 bis 1710), von dem auch etliche Klavierwerke erhalten sind, in denen sich bereits der Stil der neuen Zeit ankündigt.

Von Venedig, nach dem die Blicke, und, wenn es ging, auch die Schritte der deutschen Musiker des ausgehenden Mittelalters sich so gerne gerichtet hatten, empfing auch die deutsche Orgelmusik die wertvollsten Anregungen. Aber der wirksamste Vermittler war hier doch ein Stammesgenosse, der freilich selber seine Bildung in Venedig geholt hatte, der Niederländer Jan Pieterszon Sweelinck, 1562 in Amsterdam geboren, wo er nach einem Studienaufenthalt in Venedig von 1580 ab bis zu seinem 1621 erfolgten Tode als Organist an der Hauptkirche wirkte. Er gewann einen solchen Ruf, daß er zum gefeiertsten Lehrer seiner Zeit und von allen Seiten von Schülern aufgesucht wurde, so daß man ihn den „Organistenmacher" nannte. Wir haben von ihm eine größere Zahl weltlicher Lieder, die auch im heutigen Konzertsaal sich viele Freunde erworben haben. Diese Lieder zeigen fast rein den Stil der älteren Kontrapunktik. Auf seine Orgelmusik dagegen, die ja in Venedig auch zunächst eine stilverwandte Kunst aufgenommen hatte, wirkten zwei echt instrumentale und neuzeitliche Mächte ein; die schon vorher in Deutschland zumal am Klavier geübte Koloristik und überdies die englische Virginalmusik. Durch Aufnahme und Ausbildung dieser Elemente hat Sweelinck die rein instrumentale Seite des Orgelspiels wesentlich gefördert. Seine erhaltenen Kompositionen sind weder tief noch reizend im Klang, zeigen aber in einer ausgesprochenen Freude an Geläufigkeit und reichem Figurenwerk echte Spielseligkeit. Der Bau seiner Kompositionen strebt nach schulmäßiger Regelmäßigkeit. So wenig nun mit diesen Eigenschaften an sich wertvolle Kunstgebilde zu gestalten waren, so waren sie doch für die Lehrtätigkeit bedeutsam, da diese beiden Elemente für die Entwicklung der Orgelmusik von höchster Bedeutung wurden.

In Deutschland war inzwischen in der protestantischen Kirche die Orgel viel enger mit dem wertvollsten musikalischen Teil des evangelischen Kirchenlebens, dem Choral, verbunden worden, und hatte dadurch im kirchlichen Kultus eine wichtigere Stellung erhalten, als sie jemals zuvor in der katholischen Kirche eingenommen hatte. An Stelle des früheren Sängerchors hatte sie vom Beginn des 17. Jahrhunderts an die Begleitung des Choralgesangs übernommen. Das führte ihr nicht nur eine Fülle des wertvollsten thematischen Stoffes für selbständige Tonstücke zu, sondern bot auch durch die Gelegenheit zu Vor- und Nachspielen die Anregung zu der außerordentlich fruchtbaren Gattung der Choralbearbeitung. Die Organisten

wurden durch diese Tätigkeit gewissermaßen die unmittelbaren Erben der vokalen Choralkunst der vergangenen Zeit. Die Kunst des Kontrapunkts wurde hier übernommen und der instrumentalen Technik angepaßt, und wenn auch das meiste, was die deutschen Organisten der nächsten Jahrzehnte leisteten, im wesentlichen Handwerk oder Gelehrsamkeit war, so wurde doch durch sie diese technische Seite der Instrumentalkunst in so hervorragender Weise ausgebildet, daß nachher ein Mann wie Bach das Material für seine gewaltigen Schöpfungen fast fertig zubereitet überwiesen bekam und nun, von technischen Schwierigkeiten ungehemmt, seine gewaltigen Bauten des kühnsten Geistes- und des innigsten Seelenlebens ausführen konnte.

Aus Sweelincks Schule gingen die bedeutendsten Organisten Deutschlands hervor. So die Hamburger Jakob Prätorius (1571 bis 1621) und Heinrich Scheidemann (1595—1663), dessen Schüler und Nachfolger dann wieder Adam Reincken (1623—1722) war. Für ihn hegte ein Bach solche Achtung, daß er ihm noch 1720 vorspielte, um sein Urteil zu hören. Der bedeutendste der Schüler Scheidemanns aber ist Samuel Scheidt, der von den Zeitgenossen als eins der drei großen Sch gefeiert wurde. Er war 1587 in Halle geboren und wurde nach der in Amsterdam verbrachten Schulzeit Organist in der Vaterstadt, wo er 1654 starb. Scheidt hat zahlreiche Werke für Vokal- und Instrumentalmusik veröffentlicht. Seine Bedeutung liegt in den Werken für die Orgel, der auch sein Hauptwerk, die „tabulatura nova“ (Hamburg 1624) gewidmet ist. Hier zeigt sich das Streben, von der bloßen Ausnutzung und technischen Erweiterung der Gesangsformen zu rein instrumentalen Gebilden zu kommen. Er liebte auch in seinen Choralbearbeitungen die Variation und erkannte die hohe Bedeutung des Orgelpedals, das nicht umsonst in Deutschland erfunden worden war (um 1325), denn die Organisten der anderen Länder haben es niemals in gleich bedeutender Weise zu verwenden verstanden. Nun übernahm die deutsche Orgelkunst auch die wertvollsten Anregungen Italiens, indem Frescobaldis Geist in seinem bedeutendsten Schüler, Johann Jakob Froberger, eine reichere Erfüllung erfuhr. Auch er scheint in Halle geboren zu sein (etwa um 1610), war aber früh nach Wien gekommen und begab sich 1637 mit Unterstützung des Kaisers Ferdinand III. nach Rom, wo er vier Jahre lang Frescobaldis Schüler war. Hier soll er auch katholisch geworden sein. Nach Wien zurückgekehrt, wurde er Hoforganist und blieb in der Stellung mit einer achtjährigen Unterbrechung von 1641—1657. Jene acht Jahre brachte

er auf großen Reisen zu. Er starb als Musikmeister der Herzogin Sibylla von Württemberg auf dem Schloß Héricourt am 7. Mai 1667. — In Froberger haben wir eine jener internationalen Erscheinungen, zu denen es die deutsche Musik immer wieder gebracht hat, die für unsere Kunst die große Bedeutung hatten, daß sie die Errungenschaften der Fremde nicht nachahmten, sondern in sich aufnahmen und mit den heimischen Einflüssen vermischten und so der Tonsprache immer wieder den Charakter der Weltsprache gaben. In Händel haben wir das glänzendste Beispiel dieser Art, die doch letzterdings nur dem deutschen Schaffen immer wieder zugute gekommen ist und jedenfalls wesentlich dazu beigetragen hat, daß die deutsche Musik, trotz ihrer Herbe und Gründlichkeit, allmählich die viel gewinnendere italienische verdrängen und die Weltherrschaft erringen konnte. Froberger hat neben der italienischen Orgelkunst vor allem die Klavier- und Lautenkunst Frankreichs aufgenommen und glücklich umgebildet. Da schon von Sweelinck her die englische Instrumentalmusik verarbeitet worden war, verfügte jetzt die deutsche Musik über die Errungenschaften aller wichtigen Musikvölker. Vielleicht liegt es auch an seiner Weltgewandtheit, daß in Froberger die doch zumeist recht spröde und schwer eingängliche deutsche Organistengelehrsamkeit so weit überwunden ist, daß er in den künstlerischen Formen neben hoher Klarheit der Gliederung vor allem auch sinnliche Gefälligkeit anstrebte. Die neue Gesamtausgabe seiner Werke (in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, Band IV) läßt den hohen Einfluß, den dieser Mann auch auf die mittel- und norddeutschen Organisten ausübte, trotzdem er den protestantischen Choral völlig unbeachtet ließ und im Grunde seines Herzens recht weltlich gesinnt war, leicht begreifen.

Die bedeutendsten Orgelmeister der nächsten Zeit sind für Mitteldeutschland Johann Pachelbel (1653—1706) und für Norddeutschland Dietrich Buxtehude (1637—1707). Jener wirkte zuletzt in seiner Vaterstadt Nürnberg, dieser, ein geborener Däne, war Organist an der Marienkirche in Lübeck, von wo sich sein Ruhm so verbreitete, daß der neunzehnjährige Bach, unter Verletzung seiner Amtspflicht, zu Fuß von Arnstadt hinpilgerte, nur um ihn zu hören. Buxtehude fühlte sich schon so als selbständiger Orgelkünstler, daß er in von den Zeitgenossen hochgepriesenen „Abendmusiken“ geradezu Orgelkonzerte veranstaltete. Eine ganz hervorragende Beherrschung der Technik erweisen vor allem seine weit angelegten Fugen. Etwas schulmeisterlich trocken wirkt freilich auch er, und ein nicht nur in formaler

Hinsicht kühnes, sondern auch geistig tiefgehendes Werk wie das Passacaglio, das auf einem im Orgelpedal gehaltenen D-moll-Baßmotiv eine Fülle abwechslungsreicher Variationen aufbaut, steht in seinem Gesamtwerk ziemlich vereinzelt; daß er aber in technischer Hinsicht auf den großen Bach stark eingewirkt hat, ist sicher. Den von Froberger bereits angebahnten Einfluß der französischen Instrumentalkunst suchte dann Georg Muffat systematisch auszubauen. Im elsäßischen Schlettstadt geboren, ging er nach Paris, um Lullys Stil zu studieren, war kurze Zeit Organist am Straßburger Münster und fand schließlich nach recht abwechslungsreichem Leben seinen bedeutsamsten Wirkungskreis am Hofe des Bischofs von Passau, wo er 1704 starb. Für die Orgelmusik wurde er hauptsächlich durch schärfere Herausarbeitung der größeren Formen bedeutend, wie sie die Toccaten seines Orgelwerks „apparatus musico-organisticus“ zeigen. An sich wertvoller ist sein Schaffen auf dem Gebiet der Orchestermusik, wo wir ihm noch begegnen werden. Den letzten der hier zu nennenden Komponisten, Johann Kuhnau, haben wir schon bei der Darstellung der Klaviermusik gewürdigt. Für die Orgel schuf er hauptsächlich Choralbearbeitungen. Als Vorgänger Johann Seb. Bachs an der Leipziger Thomasschule schließt er am besten diese aus der großen Zahl vielgenannter deutscher Organisten des 17. Jahrhunderts nur wenige Namen umfassende Reihe ab. — Wie bei Kuhnau liegt der Schwerpunkt des Schaffens der zahlreichen französischen Organisten in ihrer Klaviermusik. Sie brauchen hier also weiter nicht aufgezählt zu werden, nur sei erwähnt, daß sie ihre Vorliebe für Verzierungen und Tonmalereien auch auf die Orgel übertrugen, worin sie auch in Deutschland vielfach Nachahmung gefunden haben.

6. Violine und Flöte als Soloinstrument.

Nachdem die Violine sich im Orchester einen bedeutenden Platz errungen hatte und von den Instrumentenbauern in vollkommener Weise hergestellt worden war, dauerte es nicht lange, bis sich auf ihr ein virtuoses Können herausbildete, und wo sich ein solches erst zeigt, finden sich auch die Komponisten, die dem einzelnen dann die Gelegenheit geben, aus der Gesamtheit herauszutreten. Auf diese Weise erklärt sich am einfachsten die Entwicklung der Soloviolinliteratur. Diese wie das Violinspiel weisen natürlich zunächst nach Italien. So findet sich bereits in den 1620 erschienenen Werken eines Kapellmeisters

Marini eine „romanesca per violino solo e basso“. Doch begannen erst die Komponisten der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Wertvolleres für die Violine zu schaffen. Giuseppe Torelli (gestorben 1708) kann mit seinen 1709 zu Bologna erschienenen „concerti grossi“ als Begründer der Konzertform gelten. Sein und gleichstrebender Kunstgenossen Schaffen faßte dann Arcangelo Corelli (1653—1713) zusammen. Er hat keine neuen Formen gefunden, aber vor allem das concerto grosso in vollendeter Weise ausgestaltet. Daneben pflegte er mit Vorliebe die Form der Sonate, und zwar sowohl als Kirchen- wie Kammersonate. Die ersteren sind polyphon gehalten und geben ihr Bestes in den langsamen, gesangsmäßigen, sehr würdigen Sätzen. In den Kammersonaten herrschen die Tanzformen vor, doch ebenfalls zumeist mit einem liedmäßigen Adagio, und die Konzerte sind im wesentlichen nur mit vielfältigerer Instrumentalbegleitung versehene Sonaten. In der Art aber, wie er die Instrumente in konzertierende und ausfüllende teilt, wird er ein Vorbild für das concerto grosso Händels, der mit ihm 1708 in Rom engeren Verkehr gepflegt hat. In Corelli verehren wir den ersten Klassiker des Violinspiels, indem er das ausdrucksvolle, gesangreiche Spiel bevorzugte und weniger auf die virtuosen Hexenkunststücke ausging. Er bildete zahlreiche Schüler aus, unter denen Francesco Geminiani (etwa 1680—1761), von dem 1740 in London eine Violinschule erschienen ist, und Pietro Locatelli die bedeutendsten sind. Beide gehören mehr dem Virtuosentum an.

Der nächste bedeutende Name ist Antonio Vivaldi, (gestorben 1743), der wie auch Corelli zeitweilig in Deutschland gewirkt hat. Er hat die Form des italienischen Solokonzerts endgültig ausgebildet, vermochte freilich diese nicht mit entsprechendem geistigem und seelischem Inhalt zu füllen. Unser Bach hat eine Anzahl seiner Violinkonzerte für Orgel und Klavier bearbeitet. Über Fr. N. Veracini (1685—1750), den Neffen des in der ersten Periode bedeutsamen Antonio Veracini, der die Violinsonate sehr vervollkommnete, gelangen wir zu Guiseppe Tartini, dem berühmtesten Violinspieler und Violinkomponisten seiner Zeit. 1692 zu Pirano geboren, führte er ein abenteuerreiches Leben, kam auch zeitweilig nach Prag und errichtete schließlich 1728 in Papua eine Hochschule des Violinspiels. 1770 ist er hier gestorben. Als Virtuose genoß er Weltruf. Seine Kunst der Bogenführung wurde mustergültig für das ganze moderne Violinspiel. In der Technik führte er die Geige zu jener Ausbildung, die wir bei ihr gewöhnt sind: Spiel in den hohen Lagen, Doppelgriffe und dergl.

Seine Kompositionen, unter denen die Sonaten den ersten Platz einnehmen, sind gediegen in der Arbeit und von warmem Empfinden getragen. Ein großer Teil seiner Werke hat sich bis heute lebensfähig erhalten.

Wenig Bedeutung für das Violinspiel hat in diesem Zeitraum Frankreich, so eifrig die Kunst hier gepflegt wurde. Es wäre eigentlich nur Jean Marie Leclair (1697—1764) zu nennen, dessen Sonate „Le tombeau“ gelegentlich heute noch auf den Programmen erscheint. Die Zeit der hohen Bedeutung des französischen Violinspiels beginnt erst mit dem Erscheinen Viottis in Paris (1782).

Auch Deutschland hat auf dem Gebiete der Violinmusik wenig zu bedeuten, es stellt sich vor allem im Schaffen ganz unter den fremden Einfluß. Dagegen wirkte hier der bedeutendste Vertreter der Flöte als Soloinstrument, Johann Joachim Quantz (1697—1773). Er gehörte der Tafelrunde des großen Friedrich II. an, dem er als Kronprinzen Unterricht im Flötenspiel gegeben hatte. Die Zahl der Flötenkompositionen von Quantz ist kaum zu übersehen. Es werden an 300 Konzerte und über 200 Solostücke aufgezählt. Er schloß sich in der Form an das Violinkonzert Vivaldis an. Quantz hat nicht nur sein Instrument durch die Hinzufügung der zweiten Klappe verbessert und den vorzüglichen „Versuch einer Anweisung die flûte traversiaire zu spielen" veröffentlicht, sondern auch als Schriftsteller in seiner Selbstbiographie uns eine Fülle wertvoller Nachrichten über das Musikleben seiner Zeit hinterlassen. Heute sind seine Kompositionen vergessen; seine Flötenschule aber hat noch immer ihren Wert behalten, wenn auch die Flöte als Soloinstrument fast völlig aus dem Konzertsaal und leider auch aus der häuslichen Musik verschwunden ist.

7. Orchestermusik.

Gerade wenn man als das Wesen der Orchestermusik das Zusammenspielen mehrerer Musiker und das Vorspielen vor einer Öffentlichkeit ansieht, reicht sie sehr weit zurück und schließt sich am unmittelbarsten an das alte Spielmannstum an. Nachdem dieses erst seßhaft geworden war, ging sein Aufschwung schnell von statten. Die Fürsten gründeten für allerlei festliche Anlässe und zeremoniöse Aufzüge Trompeterzünfte, deren Mitglieder noch im 15. Jahrhundert Offiziersrang erreichten, ein weiter Abstand gegenüber der ehemaligen völlig rechtlosen Stellung des Spielmanns. Bereits im 14. Jahr-

hundert zeigen sich die ersten Anfänge der Stadtpfeifereien. Die wichtigste Aufgabe dieser bestand in der Ausführung der Musik bei öffentlichen Gelegenheiten. Diese waren keineswegs selten. Es war eine festfrohe Zeit mit großen Aufzügen; noch war der Tanz im Freien beliebt; die hohen kirchlichen Feiertage wurden auch zu weltlichen Festen, bei denen vom Turm herab oder in Aufzügen der freudige Tag musikalisch begrüßt wurde. Jenes im 18. Jahrhundert glänzendste Bild musikalischen Lebens, wo der ganze Lebensgang gewissermaßen von Musik umrahmt war, wo die Musik aus den Anlässen und Ereignissen des Lebens herauswuchs, mit diesem also aufs innigste verknüpft war, ist in einfacheren Formen bereits im 16. und vor allem im 17. Jahrhundert vorhanden. Und wie später, ließen es auch in dieser frühen Zeit die wohlhabenderen Familien sich nicht nehmen, ihre Privatfestlichkeiten durch Musik verschönern zu lassen. Die ungeheure, überhaupt nicht hoch genug einzuschätzende Bedeutung dieser ganzen öffentlichen Musikübung beruht darin, daß diese im geschilderten Zeitraum einen wesentlichen Wert des Gesamtlebens, der Gesamtkultur darstellt, daß die Musik in dieser Zeit weniger ausdrücklicher Kunstgenuß als Lebensäußerung ist. Wir drängen und zwingen heute die Musik immer mehr in den Konzertsaal, daneben haben wir eine leider viel mehr in die Breite als in die Tiefe gehende Hausmusik; unser öffentliches Volksleben dagegen ist im Verhältnis zu früheren Zeiten musikalisch aufs traurigste verarmt. Und wenn in den Städten die breite Bevölkerungsmasse noch manchmal Musik zu hören bekommt, so ist das Land, seitdem auch das Volkslied immer mehr verstummt, dieser für die gesamte Entwicklung unseres Gemütslebens so unschätzbaren Kunst fast völlig verlustig gegangen.

Neben dieser mehr aus äußerer Gelegenheit herauswachsenden Musikübung hatte man auch schon sehr früh eine, wenn auch recht bescheidene Form des öffentlichen Konzertierens. Da die Räte der Städte der Musikzunft gegenüber mancherlei Verpflichtungen übernommen hatten, wurden auch Gegenleistungen verlangt. Eine solche war z. B. das collegium musicum, das darin bestand, daß an Sonn- und Feiertagen zu einer passenden Stunde die Stadtmusikanten auf dem Markt oder auf einem freien Platz vor der Stadt ihre schönsten Stücke aufspielten. Man darf hier natürlich nicht an die stark besetzten Orchester unserer Zeit denken. Die Stadtpfeiferei mag zuweilen nur aus einem einzigen Mann bestanden haben; in der Regel aber waren es doch acht und auch noch mehr Musiker, die auf Trompeten, Jagd-

hörnern, Flöten, Harfen, Lauten und auch wohl Dudelsäcken die musikalische Unterhaltung ihrer Mitbürger besorgten. Die erste wichtige Bereicherung war herbeigeführt, als am Ende des 16. Jahrhunderts die Violine und die verschiedenen Formen des Klaviers Eingang fanden. Da lag es nahe, die Musik aus dem Freien in den geschlossenen Raum zu verlegen. Hier liegen die Anfänge des modernen Konzertsaals. Diese bescheidenen Orchester waren mit Tänzen und Liedern ja reichlich versehen. Schlimmer stand es um die mehr festliche und feiertägliche Musik. Für sie mußte man, abgesehen von den Fanfaren, zu Übertragungen von Chorsätzen greifen. Die von uns schon wiederholt erwähnte Anweisung, „zum Singen oder Spielen", die auf vielen Chorwerken des 16. Jahrhunderts steht, ließ sich ja am allerleichtesten von mehreren Instrumenten, deren jedes eine Singstimme übernahm, ausführen.

Die ersten nur für Orchesterinstrumente bestimmten Kompositionen, die auf uns gekommen sind, fallen in das Jahr 1586 und stammen von Andrea Gabrieli, dem berühmten Organisten an San Marco zu Venedig. Es sind fünfstimmige Sonaten. Sein Neffe, Giovanni Gabrieli ist der berühmteste Vertreter dieser ältesten Orchestergattung. Aus seiner Sammlung „Symphoniae sacrae" (1597) sind einige Stücke von Wasielewski veröffentlicht worden. Sie sind von einer eigenartigen Feierlichkeit des Ausdrucks, und da sie in gedrängter in hohem Maße geschlossener Form eine Fülle musikalischer Gedanken enthalten, vermögen sie auch heute noch einen tiefen Eindruck zu wecken. Die Doppelchörigkeit, die den venezianischen Komponisten von der Kirche her vertraut war, kehrt auch in diesen Sonaten oft wieder. Die einfachste Form besteht darin, daß der eine Teil des Orchesters einen längeren Orchestersatz spielt, den der zweite genau wiederholt. Zum Schluß vereinigen sich dann beide Abteilungen zu einem bewegteren und virtuoseren Spiel. Die Venezianer hätten nicht die großen Farbenkünstler sein müssen, wenn sie nicht diesen Wechsel zu hoher Stimmungskraft zu steigern verstanden hätten. „Aus den piano gehaltenen Abschnitten in der Sonate „Piano e forte" in denen der zweite Chor den ersten ablöst, klingt es wie Karfreitag; aus den mit leichten Übergängen erreichten Stellen im forte, bei denen die Chöre zusammentreten, wie Ostern" (Kretzschmar, „Führer durch den Konzertsaal", Bd. I, S. 5). Auch sonst weiß Gabrieli sehr durch die Klangfarbe zu wirken. So setzt der zweite Chor meist eine Quinte, Sexte oder Oktave tiefer ein, als der erste, wodurch dann die Wieder-

holungen etwas geheimnisvoll Dunkles bekommen. Hinzu kommt, daß diese Werke meistens im Freien aufgeführt wurden, wo die Chöre weit auseinander oder in der Kirche, wo sie auf zwei verschiedenen Emporen aufgestellt wurden, was sich ja schon bei dem Chorgesang so glänzend bewährt hatte. Für diese großen Räume ist auch die Besetzung berechnet, in denen die Posaunen, die Vertreterinnen des Feierlichen in aller älteren Musik, überwiegen. Wenn man an Aufführungen in Privaträumen dachte, so gab man in der Regel die Doppelchörigkeit preis und bevorzugte das Echospiel, wobei eine kleine Gruppe von Spielern in einem Nebenraum einzelne kleine Abschnitte des vorgetragenen Werkes wiederholte. Hier kamen dann, wie auch in Deutschland, die Streichinstrumente mehr zur Geltung. Die Gabrielische Sonate, in der im Keim schon die spätere Sonatenform vorgebildet ist, hat ihre unmittelbaren Nachfolger in zahlreichen kurzen, einsätzigen Instrumentalsymphonien, wie sie in die geistlichen Chorwerke des 17. Jahrhunderts eingeschaltet wurden, und in einer großen Gruppe von Festsonaten für Bläserorchester, die in dieser Zeit außerordentlich zahlreich geschaffen wurden, weil man sie bei allen Gelegenheiten verwendete. Diese ganze Literatur liegt heute verstaubt in den Notenarchiven. Es wäre sehr gut, wenn es gelänge, einen Teil derselben neu zu beleben oder doch wenigstens den Komponistenkreisen nahezubringen; denn unserer Musik fehlt gerade dieser feierliche Ausdruck, der doch der Feststimmung des deutschen Volkes in hohem Maße entgegenkommt. Außerdem sind diese Werke alle auf wenig zahlreiche Orchestervereinigungen berechnet, so daß sich eher auch für kleinere Orte die zu ihrer Ausführung nötigen Kräfte verschreiben ließen, wobei dann wieder ein Mittel zur Dezentralisation unserer Musikpflege gewonnen wäre, die uns so dringend nottut, andererseits wieder ein Stück Musik aus der allzu engen Umarmung des Konzertsaals befreit und ins Leben herausgebracht würde.

Neben dieser Orchestersonate, die durchaus Kunstprodukt ist, letzterdings eine übertragene Umgestaltung des in Venedig blühenden Kunstgesangs, erhebt sich bald als zweite Gattung selbständiger Orchesterkompositionen die S u i t e. Sie entwickelt sich auch beim Orchester in derselben Weise, wie wir es bei der Darstellung der Soloform geschildert haben, nur daß hier die volkstümliche Entstehung sich in dem langsameren Hinneigen zur Betonung des Gegensätzlichen kundgibt. Diese Orchestersuiten mochten die Lieblingsstücke der doch recht volkstümlichen Musikantenvereinigungen sein, während die Suiten

für ein Soloinstrument naturgemäß mehr in die Hände der Fachmusiker kamen. Gerade Deutschland hat für diese Gattung dauernd eine hohe Vorliebe gezeigt, und dem deutschen Wesen dieser Zeit entspricht ein mehr ruhiges, behagliches Genießen, ein Sichhineinleben und völliges Auskosten einer Stimmung. Die romanischen Völker, die Italiener voran, neigten mit ihrer lebhafteren Art viel mehr zu häufigerem Stimmungswechsel, und die hohe Pflege der Oper begünstigte noch diesen leidenschaftlichen Zug. Die deutsche Kunst dieser Periode vermeidet dagegen das Leidenschaftliche. Alles ist etwas gedämpft; und wie das bürgerliche Leben, hielt auch diese Musik auf die Würdigkeit der ganzen Bewegung. Es ist so recht das, was wir behaglich nennen. Ein Zustand, den unsere Kunst, nicht bloß die Musik, fast ganz eingebüßt hat, während noch vor wenigen Jahrzehnten ein Ludwig Richter darin deutsches Wesen so trefflich kennzeichnete. Gewiß, zu den Höhen der Kunst gelangt man auf diese Weise nicht; das ist nichts Geniales, nichts in den Tiefen Aufwühlendes, nichts Hinreißendes. Aber so nötig die Riesenleuchten der großen Künstlergenies für die Menschheit sind, dürfen wir doch nie vergessen, daß, wie diese Gewaltigen seltene Ausnahmeerscheinungen sind, auch ihre Kunst nicht Alltagskost sein darf. Das künstlerische Hochland ist unendlich schroffer und steiler, als das geographische. Und wie hier die hohe Alpenwelt zwar den weitesten Blick und die reinste Luft und die größte Übersicht gewährt, aber doch zu einem trauten, ruhigen Lebensgenusse, zu einem steten Aufenthalt nicht geeignet ist, so ist es auch mit der Kunst. Nur wenige vermögen die dauernde Beschäftigung mit der großen Kunst zu vertragen, für die Gesamtheit des Volks gar sollten diese großen Werke ausschließlich seltene Feiertagsgenüsse darstellen. Unentbehrlich dagegen ist, wenn dieses Volksleben gesund und schön sein soll, das wärmende Herdfeuer einer freundlichen, die Freudigkeit des Daseins mehrenden kleineren Kunst. Künstlerisches Mittelland möchte ich es nennen, gegenüber dem Hochland. Wir dürfen ja nicht vergessen, daß nur der sorgsame Anbau dieses Mittellandes die breiten Massen des Volks vor dem Versinken in den Sumpf bewahren kann. Wir sollten uns dadurch warnen lassen, daß niemals zuvor die niedrigsten Formen der Musik — die gemeine Operette, die triviale Posse, das Variété, eine niedrig lüsterne Tanzmusik und eine öde, seichte Salonmusik — einen so erschrecklichen Umfang angenommen haben, wie heute, wo alle Berufskünstler, die es mit ihrer Aufgabe ernst meinen, allzu einseitig dem künstlerischen Hochland zustreben. Nichts ist verkehrter, als dieser

Auffassung gegenüber den Ruf philiströser Beschränktheit zu erheben. Nein, das ist nicht Beschränktheit, sondern Beschränkung; das ist ein großer Unterschied, und zwischen philisterhaft und behaglich ist er nicht geringer. Daß aber diese Welt das Erwachsen großer Kunst nicht ausschließt, beweist die Tatsache, daß alle unsere großen Dichter und Musiker aus dieser Sphäre hervorgegangen sind.

Die ältesten Suiten zeigen das Beharren in einer Stimmung am stärksten, bestehen sie doch, z. B. Valentin Hausmanns „Neue Intraden" (1604), aus einer Folge von Tänzen derselben Art. In Leo Haslers „Neuem Lustgarten" treten zwei Gattungen einander gegenüber: ernste, feierliche Paduanen und lustige Galliarden. Dann kommt zu diesen beiden Gruppen noch eine marschartige Einleitung hinzu. Den Abschluß bildet die Orchestersuite in vier Sätzen, womit dann die Suite in unserem Sinne erreicht ist. So bringt Paul Peurl (1611) Paduanen, Intraden, Dantz und Galliarden hintereinander. Sehr hübsch vergleicht Kretzschmar in seiner vorzüglichen Übersicht über diese ältere Zeit (a. a. O.) die früheren Sorten als Blumenmassen, die der Komponist zu beliebiger Wahl vor uns hinschüttet, während hier in der letzten Gattung uns bereits fertig gewundene Sträußchen überreicht werden. In der Zusammenstellung dieser Sträuße herrscht große Mannigfaltigkeit und der Kunstgeschmack fand hier ein reiches Feld der Betätigung. Wenn eine derartige Formentwicklung zu einem gewissen Abschluß gebracht ist, pflegt in aller Kunst die liebevolle Ausschmückung der Einzelzüge zu beginnen. Für die Suite ist da besonders charakteristisch die Einführung der Variation. Das ist ein der Volkstümlichkeit durchaus fremdes Element, in dem sich die Freude des Musikers am Spielen mit einem gegebenen Stoffe, die Betätigung des technischen Könnens so recht ausleben kann. Daneben bietet die Variation ja auch die Gelegenheit der geistigen Erfassung, und eine solche ist schon manchen Meistern dieser alten Zeit nachzurühmen. Die verschiedenen Sätze der Suite betonten ihre Zugehörigkeit durch die Wahl der gleichen Tonart, was ihr ja dauernd geblieben ist.

Man kann die Suite als schönste Frucht der instrumentalen Volksmusik und ihre bisherige Entwicklung als durchaus deutsch bezeichnen. Das wird mit dem dreißigjährigen Kriege anders. Er wirbelt die Völker durcheinander, und wenn es auch meist zu blutigen Schlachten und wechselseitiger Verelendung geschah, so war doch die Lustigkeit nicht ganz auszurotten. Was die verschiedenen Völker an Liedern und

Tänzen besaßen, wurde jetzt ausgetauscht. Außerdem gewann das ganze Leben einen Zug wilder Aufgeregtheit und heftiger Leidenschaft. Bald nach 1620 schwindet die bisher geschilderte Art der Suite und macht einer auf lebhaften Wechsel der Stimmung und der Formen bedachten fünf- und sechssätzigen Platz, in der schon jetzt der französische Einfluß überwiegt. Der Wandel der Zeit äußert sich des weiteren in einer Verarmung des öffentlichen musikalischen Lebens, die ja glücklicherweise zunächst nicht von Dauer war. Immerhin vollzog sich in diesen Jahren die Übersiedlung dieser Orchestermusik aus der öffentlichen Unterhaltung im Freien in den geschlossenen Raum. Die Suite wird aus einer Platz- und Straßenmusik zur Kammermusik, womit zugleich die Violinen die führende Rolle übernehmen.

Georg Muffat, den wir schon bei der Orgelmusik als Vermittler des französischen Einflusses zu erwähnen hatten, ist auch hier die charakteristischste Erscheinung. Er hat 1695 und 1698 unter dem Titel „Florilegium“ zwei Blumensträuße von Suiten oder, wie man sie damals auch gern nannte, Parthehen oder Partien veröffentlicht, in denen sich der Charakter der Kammermusik aufs deutlichste ausspricht. Zu einem fünfstimmigen Streichorchester tritt hier die Begleitung des Klavizimbels. Muffat strebte nun, ganz im Gegensatz zur vorangehenden Zeit, eine möglichst vielseitige und schroffe Abwechslung an und verwendet da nicht nur die lange Reihe der damals üblichen französischen Tänze, sondern auch die von Frankreich her beliebten Charakterstücke. Diese recht spielerige Programmusik glaubte nicht nur die verschiedenen Völker, sondern auch die verschiedenen Stände, als Bauern, Dichter, Tänzer, Schornsteinfeger, Köche, Gendarmen, ja sogar Blinde, Lahme und Bucklige darstellen zu können. Muffat strebte in jeder Hinsicht eine getreue Nachbildung des französischen Vorbilds, wie es Lully darbot, an. Seine Suiten waren für Balletfestlichkeiten bestimmt, und er rechnete bei ihrer Ausführung auf die reichliche Anwendung der unzähligen Verzierungen, in denen die französische Musik die höchsten Agréments erblickte.

Italien, in dem inzwischen das Solokonzert die Instrumentalkomponisten sehr für sich eingenommen hatte, hat sich kaum an der Suite beteiligt. Um so eifriger Frankreich. Freilich gibt es nur wenige von vornherein für eine selbständige Ausführung bestimmte Orchestersuiten. Aber wenn man die Ballettmusik, wie sie in der französischen Oper ja an ganz bestimmten Stellen immer eingeschoben wurde, aus den Opern auslöst, erhält man Suiten, für die

Kretzschmar den treffenden und jetzt allgemein übernommenen Ausdruck „Ballettsuiten" geprägt hat. Als hervorragendster Meister auf diesem Gebiete, alles vor ihm Stehende weit überragend, ist J. P. Rameau zu nennen. Er tritt gerade mit diesen reinen Instrumentalsätzen ganz in die Reihe der Großen seiner Zeit. Mit überlegener Formengewandtheit verbindet er reiche Erfindung und scharfe, besonders im Humoristischen glückliche Charakterisierungsgabe. Auch als Kolorist hat er unter den Zeitgenossen kaum seinesgleichen, und dank der Fülle reizvollster Einzelheiten würden diese Werke einen köstlichen Schmuck einer häuslichen Kammermusik abgeben, wenn wir nur eine solche hätten. Überhaupt bietet das in Frankreich so hoch entwickelte Ballett, in dem ja die ausgedehntesten Handlungen der Oper vorgeführt wurden, eine reichliche Fülle schön empfundener und meisterhaft gearbeiteter Tanzmusik.

Als dritte bedeutsame Form orchestraler Instrumentalmusik erscheint schon früh im 17. Jahrhundert die Symphonie. Das Wort ist sehr alt, bedeutete bei den griechischen Theoretikern einen melodischen Intervall, im Mittelalter den Akkord und hatte im 16. Jahrhundert etwa den Sinn von Tonstück. So wurde es dann in die Oper übernommen für die ausschließlich orchestralen Sätze, soweit diese das ganze Werk oder die einzelnen Akte einleiten, während die kurze Einleitung der einzelnen Gesänge und kleinen Zwischenspiele als Ritornell bezeichnet wurde. Wir haben in der Geschichte der Oper bei Monteverdi, dann bei den Venezianern, bei Scarlatti und bei Lully von der Ausgestaltung dieser Symphonie ausführlich gesprochen. Wenn wir Monteverdi, der in den Venezianern seine Nachfolger fand, ausschalten, so können wir die auf Mitteilung des Inhalts der Oper abzielende venezianische Symphonie als Urbild der Programmouvertüre betrachten. Alessandro Scarlatti hat der einleitenden Musik diesen Charakter geraubt und hat sie mehr zum selbständigen Musikstück ausgebildet, wobei sie in drei Teile zerfiel, indem zwischen zwei schnellere Sätze ein langsamerer eingeschoben wurde. Bei der Ouvertüre der französischen Oper stand im Gegenteil ein schnellerer Satz zwischen zwei kurzen, langsamen. Es ist leicht einzusehen, daß diese gleichmäßig knappe Umrahmung eines großen Mittelsatzes das Ganze zu einer Einheit zusammendrängte, während umgekehrt bei der neapolitanischen Ouvertüre die Dreisätzigkeit sich deutlich herausbildete. So wurde die französische Symphonie zum Vorläufer der großen einsätzigen, aber langsam eingeleiteten Ou-

vertüre, wie wir sie noch bei Beethoven finden, die eigentlich nicht, wie die Programmouvertüre, eine Oper mit bestimmtem Inhalt, sondern ein allgemeines Fest einleitet. Die neapolitanische Ouvertüre dagegen ist das Urbild unserer heutigen Symphonie. Diese hat freilich im Scherzo noch einen vierten Satz hinzugefügt, ist aber oft genug, zumal in der symphonischen Dichtung Liszts, wieder zur ursprünglichen dreisätzigen Form zurückgekehrt.

In Deutschland, in dem sich seit Beginn des 18. Jahrhunderts, zumal an den Höfen der Adligen und Fürsten, die kleinen Orchester stetig vermehrten, begann die eindringliche Pflege der Symphonie erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts; denn zunächst galt alle Teilnahme dem Solistenkonzert, worin sich nochmals so recht deutlich zeigt, wie das höfische Leben das Virtuosentum bevorzugt. Aber dadurch, daß sich in dieser Zeit die kleinen Orchester über das ganze Land ausbreiteten, daß jeder städtische und „adlige" Kapellmeister für alle möglichen Gelegenheiten und Anlässe Orchestermusik schaffen mußte, wurde die Grundlage gelegt für die nachherige Vorherrschaft Deutschlands auf instrumentalem Gebiet.

Zweite Abteilung.

Kirchliche und geistliche Musik.

Sechstes Kapitel.

Oratorium, geistliche Oper und Passion.

1. Vom Geist des Oratoriums.

Herder, der sich nach seiner eigenen Aussage mit besonderem Vergnügen auf dem Rain zwischen Musik und Poesie aufhält, schreibt in seinen bedeutenden Ausführungen über Händel vom Oratorium folgende beachtenswerte Worte: „Das Oratorium ist eine reine Kunstgattung, vom Ton- und Gebärdenstreit sowohl, als von der Oper gesondert. Sein Vorbild ist der reine griechische Chor, oder der Psalm und Hymnus. Ein viel in sich fassendes Vorbild. Hoch wie der Himmel der Phantasie, tief und breit und wellenreich wie das Meer der Emp-

findung, zugleich auch ein Land voll Täler und Höhen, voll Mondesberge und Mondesgrüfte, ist sie. Die lyrische Komposition begreift alles in sich, was Gesang und Töne ausdrücken können ohne Gebärdung. Durch diese Trennung von der Gebärde wird ihr ein freies Reich geöffnet; denn so viel ausdrückend die theatralische Deklamation sein mag, so weiß man doch, wieviel sie auch ausschließt. Da in ihr alles der Aktion angemessen werden muß: so gebietet diese. Und mit ihr gebieten die Töne; unter beider Herrschaft müssen die Worte sich fügen. Wie nun? Hat die Musik sich ein eigenes, freies Feld in Ouvertüren, Sonaten u. s. w. eröffnen dürfen, wo sie, unbehindert von jeder anderen Kunst, ihre Flügel ausbreitet und oft den höchsten, wildesten Flug nimmt, warum sollten Poesie und Musik, zwei Schwestern, sich nicht auch gesellen, um gemeinschaftlich, ohne Rücksicht des Zwangs einer dritten Kunst, ihre Kräfte zu üben? So wird das Oratorium, die Kantate. Es kommt wie vom Himmel ohne zerstreuenden, das Auge fesselnden Theaterschmuck, verhüllt gleichsam wie eine Vestale. Oder vielmehr, unsichtbar fließen nach und nach Stimmen und Töne in unsere Seele, vom zartesten Tropfen bis zum vollsten Strom, an keinen Faden gereiht, als an den leisen, aber mächtigen, unzerreißbaren der Empfindung. In diesen Ufern und auf diesem hohen Meere leitet und regiert das Schiff der Meister." Wieder mag man staunen über Herders Tiefblick, der schwere ästhetische Probleme fühlend erschaute, wo noch heute die ästhetische Erkenntnis nicht zur Klarheit zu gelangen vermag.

Herders Anschauung vom Oratorium, dem er, im Gegensatz zu einer auch heute stark vertretenen Richtung, eine bedeutende Stellung im musikalischen Schaffen einräumt, in dem er mit Recht nichts weniger als eine Zwittergattung sieht, ist aus Händels Werken abgeleitet. Hätte Herder die Passion Joh. Seb. Bachs gekannt, er würde wahrscheinlich sie in seine Betrachtungen mit einbezogen und erkannt haben, daß in beiden letzterdings derselbe Geist waltet, daß beide die ideale Gestaltung einer Kunstform darstellten. Händel brachte die Erfüllung des Gedankens Oratorium, insofern er aus innerer künstlerischer Notwendigkeit zu dieser Gattung griff. Wieweit die äußeren Lebensereignisse, wieweit andererseits die Überzeugung, in der italienischen Oper sein Bestes nicht geben zu können, dazu mitwirkten, wie endlich beim ersten Versuch, auf diesem Gebiete dem Künstler die Erkenntnis aufgegangen sein mag, daß er hier in ganz anderem Maße sich würde ausleben können, das wird in dem Händel

gewidmeten Abschnitte (VII. Buch 1. Kap.) zu besprechen sein. Tatsache ist jedenfalls, daß Händel schon in der Wahl der Stoffe jene instinktive Sicherheit bekundet, die wir als Notwendigkeit im künstlerischen Schaffen bezeichnen können. Daß z. B. die biblischen Helden nicht im wahren Sinne dramatisch sind, beweist am besten die große ihnen gewidmete dramatische Literatur, die immer an der Tatsache gescheitert ist, daß diese Helden nicht Gestalter des Schicksals, sondern Vollstrecker eines höheren Willens sind. Die die Entwicklung und die Ereignisse leitende, ja die Entscheidung herbeiführende Kraft ist die Gottheit. Sie ist gewissermaßen ständig gegenwärtig, und der menschliche Held ist nur der Vollstrecker der Befehle dieser Gottheit; er schafft sich nicht, wie der Held des Dramas der europäischen Völker, sein Schicksal selber. Aus diesem Grunde wird die Bedeutung der persönlichen Erlebnisse des Helden geringer; dagegen wächst die Anteilnahme des Volkes an den gesamten Ereignissen, da ja alle Taten des einen Mannes von der Gottheit befohlen sind, zu Nutzen oder Bestrafung des Volkes. Da ferner dieser jüdische Held nicht Selbstgestalter seines Schicksals ist, verlangen wir auch weniger nach einer langsamen, überzeugenden Entwicklung und Begründung seines Vorgehens. Die psychologische Begründung der Tat fällt weg. Es ergibt sich hieraus für die Kunstgattung, die diese Stoffe aufnimmt, dreierlei. Erstens: es ist nicht die Gesamtentwicklung eines Schicksals, die unsere Teilnahme fesselt, sondern die einzelnen großen Geschehnisse. An Stelle des gesamten Dramas tritt die einzelne Szene. In dieser liegt die Bedeutung, die einzelne Lage lädt ein zu breiterer Auskostung, zu ausgiebiger lyrischer Durchdringung. Demgegenüber kann die Verbindung der einzelnen Szenen eine sehr lose sein; ja sie kann bei der Bekanntheit der Vorwürfe eigentlich der angeregten Stimmung des Zuhörers, die ja ständig durch die Musik unterstützt wird, überlassen bleiben. Zweitens: dadurch, daß die Wirkung der Tat auf das Volk von entscheidender Bedeutung ist, wird diese Gesamtheit im höchsten Grade zur mitwirkenden Kraft des Vorganges. Wir erhalten hier also für die musikalische Gestaltung ein immer stärkeres Hervortreten des Chors, während ja umgekehrt beim eigentlichen Musikdrama ein logisches Unterbringen des Chors die größte Schwierigkeit bereitet; das Musikdrama Wagners ist, wenn auch auf ganz anderen Wegen, zu einer gleichen Einschränkung des mehrstimmigen Gesanges gekommen, wie einst die neapolitanische Oper. Drittens: als Folge dieser beiden Eigenschaften, als Folge ferner der mehr auf die Stimmung und die völlige

Erschöpfung der seelischen Werte einer Situation, denn auf Darstellung eines Geschehens gerichteten Schaffens wird die szenische Verkörperung der Vorgänge überflüssig. Die Phantasie der Hörer ist so lebhaft angeregt, die Grundzüge der einzelnen vorgeführten Situationen sind von so elementarer Einfachheit, daß zu ihrem Verständnis eine szenische Darstellung nicht nötig ist, wohl aber würde ein solches szenisches Spiel die breite Ausführung der lyrischen Gesamtstimmung sehr erschweren, wenn nicht unmöglich machen. Was sollen denn die Helden während der Zeit auf der Bühne tun, während der das Volk in weit ausgesponnenen Chören sein Verhältnis zu den Ereignissen kundtut? Gewiß, es ist leicht begreiflich, daß ausgesprochen dramatische Naturen, wie z. B. Richard Wagner, im Oratorium eine verderbliche Mischgattung sahen; aber das Oratorium erhebt ja auch gar nicht den Anspruch darauf, ein Drama zu sein. Es steht eigentlich dem Epos ebenso nahe, im Geiste vielleicht sogar noch näher. Es vermittelt uns ein großes Geschehen, indem es uns die Höhepunkte der Erzählung verdeutlicht. Das Gleichgültige, die mehr alltägliche Verbindung der einzelnen großen Ereignisse, die der Epiker nicht übergehen kann, fällt im Oratorium weg; dafür ist, dank dem Mittel der Musik, eine ganz andere Ausnutzung der Stimmungswerte auf den Höhepunkten ermöglicht. Es ist ganz sicher, daß das Ideal des Oratoriums in erster Linie dort zu erreichen ist, wo unsichtbar, aber fühlbar über dem Ganzen die Gottheit thront. Eine Art Gottesdienst durch das Preisen des Waltens der Gottheit in der Geschichte der Menschheit und in den Geschicken der Menschen, ist der ideale Inhalt des Oratoriums. Neben der Bibel wird darum immer die Legende die günstigsten Stoffe ergeben.

Händel hat diese Idealgestalt des Oratoriums geschaffen; seinen Werken gegenüber hat man nirgends das Gefühl irgend einer Zwittergattung. Diese künstlerische Form erscheint als die ihm natürliche Form dieses Inhalts. Das Oratorium ist also viel früher zur echt künstlerischen Gestaltung gekommen als die Oper. Denn es ist nicht schwer zu erweisen, daß diese erst für Richard Wagners eigenartige Persönlichkeit zur notwendigen und logischen Ausspruchsform seines künstlerischen Wollens geworden ist. Erst bei Wagner wird, um auf Herders Worte zurückzugreifen, das Dramatische nicht mehr zu einem Zwang für den Höhenflug der beiden Schwestern Poesie und Musik, während wir diesen Zwang bei Gluck und Mozart noch fühlen. An sich ist es eine auffällige Erscheinung, daß es oft so lange dauert,

bis eine künstlerische Form zur idealen Gestalt eines künstlerischen Inhalts wird. Man sollte meinen, daß das eigentlich die natürlichste Erscheinung sei. Bei einer natürlichen, unbehinderten und unbeeinflußten Kunstentwicklung würde diese Stileinheit des Kunstwerks — denn das ist diese Übereinstimmung von Form und Inhalt — sich ja wohl auch immer gleich einstellen, und nur die Vollkommenheit der künstlerischen Erscheinung als Ganzes wäre verschieden. Aber, um es wieder einmal zu betonen, alle Kunst, auch die Musik ist Ausfluß einer größeren Gesamtkultur, und wenn diese Kultur mit ihrem auf viel weiteren Gebieten errungenen Reichtum jede einzelne Kunst befruchtet, so erheischt sie auch umgekehrt von dieser Kunst Dienste. Um nur ein Beispiel zu nennen: wie sehr hat die Kirche, in der sich doch vor allem im Mittelalter die gesamte religiöse Kultur der betreffenden Völker vereinigte, befruchtend auf die Künste gewirkt; dennoch hat sie andererseits auch diese Künste in einer völlig freien Entwicklung gehemmt oder sie doch wenigstens auf ganz bestimmte Bahnen hingedrängt. Diese Beeinflussung wird erst dann, aber dann auch in steigendem Maße gefährlich, wenn der kulturelle Inhalt der beeinflussenden Kraft einseitiger wird. Die moderne Musik hat sich z. B. vielfach im Gegensatz zur Kirche entwickeln müssen. Am allerleichtesten aber wird die Kunst um die Einheitlichkeit zwischen Inhalt und Form kommen, wenn zwei Künste gemeinsam zur Wirkung zusammentreten. In der neueren Musikgeschichte z. B. liegen formal die Probleme nicht in der Instrumentalmusik, die bis in die neueste Zeit hinein sich leicht und logisch aus kleinen Anfängen zu den größten Formen, die in jenen bereits im Keime liegen, entwickelt hat, sondern dort, wo Poesie und Musik zur gemeinsamen Wirkung sich verbünden, also im Oratorium und vor allem in der Oper. Bezeichnenderweise erhielt die Instrumentalmusik erst dann formale Probleme, als bei der symphonischen Dichtung auch hier ein poetischer Inhalt sich dem musikalischen zu vereinen strebte.

Wir haben bei der Geschichte der Oper erfahren, daß es nicht eine innere künstlerische Notwendigkeit war, die zu dieser Gattung führte, sondern Erkenntnisse geistiger Art und das Verlangen nach früher einmal vorhandenen Kunstformen, in denen man die Erfüllung der eigenen Wünsche zu erkennen glaubte. Auch das Oratorium ist mehr infolge äußerer Bedürfnisse geschaffen worden. Natürlich sind dabei auch solche künstlerischer Art; aber die Vermengung mit anderen wirft gleich das Problematische in die Gattung; ähnliche Entwicklungs-

gänge treten beeinflussend hinzu, es kommt so weit, daß das Oratorium schließlich nur ein Ableger der Oper wird; dann wird es immer wieder durch geistige Erkenntnis von falschen Bestandteilen gereinigt, bis endlich in Händel der geniale Gestalter dieser Kunstform erscheint.

2. Die Anfänge des Oratoriums.

Die verschiedenen Strömungen in der Entwicklungsgeschichte des Oratoriums treten nicht mit derselben Klarheit hervor, wie bei der Geschichte der Oper, und wenn wir sogar bei dieser immer wieder betonen mußten, daß die Einzelforschung uns vielfach im Stich läßt, so gilt das in weit höherem Maße von der Gattung des Oratoriums. Über Ursprung und älteste Entwicklung sind die Ansichten noch so wenig geklärt, daß jede neue Einzeluntersuchung Ergebnisse zu Tage fördert, durch die längst überlieferte Anschauungen ins Wanken gebracht werden.

Woher der Name Oratorium kommt, ist ja an sich nicht wichtig. Wie nichtig ist die Bezeichnung Oper? Auch das Wort Oratorium ist ja nicht gerade von so charakteristischer Bedeutung, daß es nur so der Gattung hätte gegeben werden können, weil es von den Oratorianern, der Bruderschaft des heiligen Filippo Neri, besonders gepflegt worden ist. E. Schelle hat als Beweis gegen diese Anschauung vorgebracht, daß die Säle der Oratorianer für dramatische Aufführungen völlig ungeeignet gewesen seien. Reißmann bringt in seiner Musikgeschichte den Namen Oratorium mit den oratorischen Akten der mittelalterlichen Klöster und Lateinschulen in Verbindung. Wie dem auch sei, jedenfalls wurde die Bezeichnung Oratorium erst dann allgemeiner gebräuchlich, als die Kunstgattung bereits auf einige Jahrzehnte zurückblickte, wobei es leicht möglich ist, daß eine ganz nebensächliche Eigenschaft im Namen zum Ausdruck kam. Man wird zur Erklärung des Namens überhaupt weniger dadurch beisteuern können, daß man auf die Entstehungsgeschichte des Oratoriums zurückgeht, da die Entwicklung der Gattung von ganz verschiedenen Mächten beeinflußt worden ist. Arnold Schering hat in einem Aufsatz „Zur Geschichte des italienischen Oratoriums im 17. Jahrhundert" (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1903) aus eingehender Spezialforschung heraus diese ursprünglichen Entwicklungswege wesentlich besser beleuchtet, als es vorher der Fall gewesen war. Freilich wagt auch er es noch nicht, die zwischen

den einzelnen Gängen notwendigen Verbindungen herzustellen und die vielfach doch wohl bloß scheinbaren Abgründe zu überbrücken.

Ich glaube, man wird unter den Triebfedern, die zu dieser Gattung führten, zwei Gruppen unterscheiden können. Einerseits die mehr künstlerisch musikalischen, andererseits die kirchlich praktischen. Die ersteren strebten mehr nach Schöpfung bezw. Vollendung einer künstlerischen Gattung, die zweiten suchten nach einem neuen Wege, die Musik kirchlichen Zwecken dienstbar zu machen oder doch in kirchlich religiösem Interesse zu verwerten. Die erste Richtung sucht die ältere Gattung des geistlichen Schauspiels künstlerisch zu entwickeln. Die zweite geht davon aus, daß neben dem offiziellen kirchlichen Gottesdienst religiöse Andachten veranstaltet werden, zu denen die Besucher durch die Darbietung musikalischer Genüsse angelockt werden sollen. Wir wollen zunächst die Anfänge dieser beiden Wege kurz darstellen.

In Italien waren seit der Mitte des 14. Jahrhunderts zu Florenz die geistlichen Festspiele, die zu Ehren des Schutzpatrons Johann Baptist alljährlich veranstaltet wurden, künstlerisch ausgestaltet worden. Den Mysterien und Moralitäten ähnlich bestanden die hier als „rappresentazioni sacre“ bezeichneten Aufführungen aus dramatisch zugestutzten Legenden, Szenen aus der Bibel, Heiligengeschichten und dergl. Wir haben also in diesen Aufführungen nur eine Form der zahlreichen mittelalterlichen geistlichen Schauspiele. Wie diese waren auch die rappresentazioni von allerlei fremden Bestandteilen durchsetzt. Ein Prolog führte in die Darstellung ein, eine abschließende licenza brachte die nötige Nutzanwendung. Wie bei den geistlichen Schauspielen fand auch hier die Musik an verschiedenen Stellen Eingang, und zwar erstens in einer Art von Sologesang, der ja schließlich weiter nichts zu sein brauchte, als eine gehobene, dem kirchlichen Lektionston ähnliche Rezitation. Für eine rohe Instrumentalmusik boten sich gleichfalls verschiedene Gelegenheiten; wertvoller wurde die Einfügung von Chorgesang. Zu solchen gab nicht nur die in jeder Massenszene der Handlung liegende Gelegenheit Anlaß, sondern es ließen sich überdies bei bestimmten Einschnitten der Handlung leicht Lob- und Dankgesänge des ganzen Volkes einschieben. Zumeist gingen diese nach bereits bekannten Melodien; schon Savonarola hatte zu dem Mittel gegriffen, zum Schluß seiner Predigten oder bei feierlichen Gottesdiensten das Volk nach einer allgemein bekannten weltlichen Melodie einen kirchlichen Text singen zu lassen. Dieses Verfahren ist noch heute nicht nur bei

der Heilsarmee, sondern auch bei vielen Missionspredigern beliebt. Später finden sich dann zahlreiche Kompositionen solcher „laudi" z. B. von Animuccia und Palestrina. Man könnte sich nun leicht eine stete Entwicklung denken, die von diesen vielfach rohen rappresentazioni sacre zu sehr vollkommenen geistlichen Musikdramen hinaufführen würde. Dazu notwendig war, genau wie für die Entwicklung des weltlichen Musikdramas, die Erfindung des monodischen Stils, denn nur dadurch wurde es möglich, den Dialog wirklich musikalisch eindrucksvoll zu gestalten. Aber auch bei einer so ruhigen, steten Entwicklung hätte es bei der Verschiedenartigkeit der Stoffe und der Aufgabe in der Wirkung auf die Zuhörerschaft — die durch solche geistlichen Schauspiele ja niemals bloß unterhalten, sondern vor allem zur religiösen Stimmung und zur Betätigung ihrer religiösen Gefühle erhoben werden sollte — zu zwei scharf unterschiedenen, selbständigen Kunstgattungen kommen müssen, trotzdem beide letzterdings auf dieselbe Wurzel zurückgehen. Die eine Linie der Entwicklung, die schließlich in der geistlichen Oper mündet, führt denn auch auf diese rappresentazioni zurück. Daß der Weg kein gerader ist liegt daran, daß inzwischen von anderer Seite neue Beeinflussungen erfolgten.

Seitdem ein schroffer Gegensatz zwischen dem kirchlichen und weltlichen Leben durch die Welt geht, hat die Kirche immer wieder versucht, in ihrer Art die Mittel der Welt zu verwenden und sie als Anziehungskräfte zur Teilnahme am geistlichen Leben zu benutzen. Man denke doch daran, wie in unserer Zeit, gegenüber den zahllosen weltlichen Vereinen, die Kirchen ebenfalls durch Gründung von Vereinen ein Gegengewicht zu schaffen suchen, wie in diesen Vereinen Gesang, Instrumentalmusik, Theaterspielen, überhaupt alle Vergnügungen der Geselligkeit angewendet werden, um über dieselben Anziehungsmächte zu verfügen, über die die Welt draußen so zahlreich gebietet. Man ist in weiten unkirchlichen Kreisen nur zu sehr geneigt, in diesen Bestrebungen immer nur den politischen Hintergrund zu sehen; in Wirklichkeit können sie von einem tief religiösen Gefühl eingegeben sein. Daß die Kirche fast immer nur als Reaktion auf die Tätigkeit der Welt mit solchen Veranstaltungen antwortet, hat den tiefsten Grund darin, daß vom späteren Mittelalter ab, zumal aber seit der Reformation ein feindlicher Gegensatz zwischen Welt und Kirche eingetreten war, daß es den Kirchen nicht mehr gelang, das gesamte menschliche Dasein mit Religiosität zu d u r c h d r i n g e n. Das Mittelalter, für das Kirche und Religion ein Begriff war, empfand solche Gegen-

sätze nicht; so wurde einerseits jedes kirchliche Fest gleichzeitig ein weltliches, während umgekehrt die Kirche gegen die weltliche Fröhlichkeit nirgends feindlich auftrat. Wir erleben es heutzutage noch, daß von echtestem Volksgefühl erfüllte Priester, die das Recht des Weltlichen im seelischen Leben sehr wohl empfinden, im Gegensatz zur großen Mehrzahl ihrer Amtsbrüder, für die weltliche Fröhlichkeit an hohen Kirchenfesten eintreten. Ich brauche nur daran zu erinnern, wie ein in seiner kirchlichen Gesinnung gewiß unverdächtiger Mann wie Heinrich Hansjakob für die Pflege der Volkstänze eintritt; sicherlich aus der zweifellos richtigen Erkenntnis heraus, daß nichts gefährlicher ist, als zwischen weltlicher Freudigkeit und kirchlichem Festefeiern einen Gegensatz aufzurichten, der nur zur religiösen Verarmung der meisten Gemüter führen kann. Es ist ganz sicher, daß die religiöse Verarmung unseres Volks mit der Verminderung der Freudigkeit des religiösen Lebens gleichen Schritt gehalten hat. Es ist nicht wahr, daß z. B. das katholische Leben des Mittelalters vorzugsweise asketische Züge getragen hätte; genau das Gegenteil ist der Fall, und es war zweifellos das verhängnisvollste Beginnen der Kirche, durch eine Verschärfung des Gegensatzes, ja durch völlige Trennung des weltlichen und kirchlichen Lebens eine Steigerung der Religiosität herbeiführen zu wollen. Man mag auf diese Weise zu einer Reinigung, zu einer schärferen Ausbildung des rein Kirchlichen gelangen, niemals zu einer Vertiefung des gesamten religiösen Daseins. Denn solange man nicht die weltliche Freude an sich als sündhaft hinstellen kann, müßte es stetes Streben bleiben, das gesamte Leben mit religiösem Gefühl, das ja keineswegs immer und immer wieder kirchlichen Charakter zu haben braucht, zu durchsetzen. Durch die Trennung der beiden Welten erreicht man nur eine stete Verschärfung des Gegensatzes; erst dann tritt bei den weltlichen Genüssen, zumal der breiten Volksschichten, jene Verrohung ein, gegen die die Kirche nachher so heftig zu eifern pflegt, während umgekehrt das kirchliche Leben an Freudigkeit ständig einbüßt. Gerade der Musiker, der weiß, wie einerseits die Musik aus religiösen Unterstimmungen am reinsten emporblüht, der andererseits in der Musik das stärkste Mittel zur Vertiefung religiöser Stimmung sieht, muß hier, von allen kirchlichen Gesichtspunkten abgesehen, aus rein kulturellen Gründen diese Ausbildung von Gegensätzen aufs tiefste bedauern. Auch bei der Kirchenmusik müssen diese Gesichtspunkte berücksichtigt werden.

Nun hat es zu allen Zeiten Männer der Kirche gegeben, die

diese religiöse Durchdringung der weltlichen Freudigkeit sich zur Aufgabe stellten, andererseits freilich auch immer wieder Männer, die diese Anziehungsmächte der Welt für rein kirchliche Zwecke auszunutzen suchten. Durch die letzteren ist leider fast immer wieder die Arbeit der ersteren aufgehoben worden. Im einzelnen sind natürlich diese Gegensätze nicht in so schroffen Linien darzustellen, wie es hier geschehen ist, aber man muß sich über diese, vielfach den einzelnen Vertretern vielleicht unbewußten Gegensätze im Untergrunde, in den Ursachen des äußeren Handelns klar bleiben, wenn man die Verschiedenartigkeit der Ergebnisse verstehen will.

Diese Abschweifung ins Allgemeine, die auch an anderen Stellen uns manches erklären wird, die letzterdings für das gesamte Verhältnis zwischen den Kirchen und allen Künsten entscheidend ist, habe ich gerade hier eingefügt, weil sie für die eigenartige Entwicklung des Oratoriums die letzte Erklärung bietet.

3. Die Entwicklung des italienischen Oratoriums.

Ein solcher Mann von echt volkstümlicher Religiosität war Filippo Neri, eine der liebenswürdigsten Heiligengestalten der katholischen Kirche. Ein Mann voll seltener Frische, köstlichen Humors, inniger Menschenliebe, der nur gegen sich selbst Strenge übte, sah er sein geistliches Apostelamt nicht in einer Verneinung irdischer Freuden, sondern in einer Heiligung derselben. Um eine neue Kraft für das sehr geschwächte religiöse Leben zu gewinnen, um im besonderen seine Beichtkinder vom Besuch sittlich schlechter Vergnügungen abzuhalten, veranstaltete er, nachdem er 1551 als 36jähriger Mann noch Priester geworden war, seit 1556 in einem Betsaal (Oratorium) Abendversammlungen, in denen er religiöse und künstlerische Erbauung zu vereinigen bestrebt war. Nun war Neri aus Florenz gebürtig (1515), von wo er als Zwanzigjähriger nach Rom gekommen war. Daher kannte er die erhebende Wirkung geistlicher Gesänge und geistlicher Schauspiele. Zunächst mochte er nur an die ersteren denken. Der hervorragende Komponist Giov. Animuccia, Kapellmeister an St. Peter, war sein Landsmann. Er komponierte ihm „laudi“, mehrstimmige Lobgesänge, deren Text auf den Inhalt der betreffenden Betstunde Bezug nahm. Wohl hatte Neri für die Darstellung aus Bibel und Heiligengeschichten nur der höheren Lebendigkeit wegen eine einfache

Dialogform gewählt und dabei an eigentliche szenische Aufführungen in der Art der Heimat schwerlich gedacht; aber von diesen „azioni sacre“ bis zu wirklichen Aufführungen, etwa während der Fastenzeit, wo alle weltlichen Darstellungen verboten waren, waren doch nur wenige Schritte, zu denen es umso leichter kam, als Neri in Rom viel mit Ignatius von Loyola verkehrte, dessen „Gesellschaft Jesu“ 1540 bestätigt worden war. Die Jesuiten aber haben sehr früh den Wert dramatischer Aufführungen für kirchliche Zwecke erkannt, und wie sie das Theater in ihren Schulen, getreu alten Überlieferungen, als pädagogisches Hilfsmittel aufnahmen, mochte ihnen auch die weitere Verwendbarkeit schnell einleuchten. — Der Einfluß der Jesuiten zeigt sich nicht nur darin, daß ihre Kirchen und Seminare bald in steigendem Maße zum Schauplatz dieser geistlichen Aufführungen wurden, sondern auch in geistiger Hinsicht im Eindringen der Allegorie. Auch in der bildenden Kunst haben sie diese stark begünstigt, während sie vorher im venezianischen geistlichen Schauspiel gefehlt hatte. So wurde bereits eine 1591 von S. Tuballino gedichtete rappresentazione „über den Sieg der Kirche gegen die Welt, die Fleischeslust und die Hölle“ aufgeführt. Der ebenfalls aus Florenz nach Rom gekommene Edelmann Emilio del Cavallieri (Cavalliere) bot also mit seiner 1600 bei den Oratorianern aufgeführten rappresentazione „Von der Seele und dem Leib“ dem Inhalt nach nichts völlig Neues, wohl aber brachte er dieser Gattung den neuen monodischen Stil, der in Florenz für das weltliche Drama ausgebildet worden war. Durch diesen monodischen, bisher in den kleineren Werken der Galilei, Strozzi u. a. erprobten Stil wurde nun gleich dem weltlichen auch das durchkomponierte geistliche Schauspiel ermöglicht, und Cavallieris Werk ist die erste Vertretung desselben.

In geistiger Hinsicht kann man Cavallieris Schöpfung als gerade Fortsetzung der alten florentinischen geistlichen Schauspiele auffassen, nur daß bei ihm an die Stelle der aus dem Leben genommenen Gestalten allegorische Figuren getreten sind. Ich glaube, diese Bevorzugung allegorischer Gestalten, die ja auch das Schuldrama der Jesuiten beherrschte, hatte nicht nur lehrhafte Zwecke, sondern erschien überdies als ein Damm gegen das Einreißen des weltlichen Geistes. Jedenfalls ist es eine auffallende Erscheinung, daß die Allegorie zunimmt, je näher das Oratorium — um nun einmal diesen Namen beizubehalten — an die szenische Darstellung heranrückt. Zu einer eigentlichen szenischen Aufführung braucht es dabei ja gar nicht gleich zu kommen,

es gibt viele Zwischenstufen einer mehr die rohen Effekte der Dramatik ausnutzenden szenischen Kunst, vom plötzlichen Enthüllen symbolischer Bilder, des Kruzifixes und dergl. bis zu dem als Stimmungswert nicht unschicklichen Mittel eines szenischen Hintergrunds. Durchs ganze 17. Jahrhundert erscheinen immer wieder einzelne Werke, die gleich der Schöpfung Cavallieris auf die alten Florentiner geistlichen Schauspiele zurückgehen.

Viel wichtiger und umfangreicher wird bald die Literatur, die sich enger an den von Filippo Neri herausgebildeten Typus anschließt. Als die charakteristischste Eigenschaft des letzteren erkennen wir, daß der Aufbau weniger auf strenge Dramatik, auf enge Verbindung der Szenen ausgeht, daß überhaupt nicht an eine eigentlich dramatische Aufführung gedacht ist. Eher darf man von einzelnen, in Theaterform gebrachten Szenen sprechen, die von allgemeinen Chorgesängen in dramatischer Hinsicht unterbrochen, aber durch die Stimmungskraft dieser Lieder lyrisch-musikalisch verbunden werden. Diese Form rechnet nicht mit einer eigentlichen dramatischen Aufführung, sondern trägt einen mehr gottesdienstlichen Charakter und ist besonders dienlich zur Einführung und Ausleitung religiöser Andachten, z. B. der Predigt. — Es ist leicht erklärlich, daß die von Cavallieri vertretene Art zwar die alten Rappresentationen, aber nicht diese Oratorien ersetzen konnte. Diese letztere Gattung aber mußte gerade den streng kirchlichen Kreisen um so wertvoller erscheinen, je größer die Macht der weltlichen Oper wurde. Die Gefahr der letzteren für die gesamte sittliche Auffassung wurde von streng kirchlichen Kreisen sehr wohl erkannt, andererseits fühlte man auch die Größe ihrer künstlerischen Machtmittel und glaubte mit Recht diesen nur dadurch wirksamen Widerstand entgegensetzen zu können, daß man bereits in der Form eine scharfe Abgrenzung vollzog. Diese zweite Gruppe erhielt nun auch eine mehr künstlerische Unterstützung, indem sich in ihr leicht jene Sehnsucht nach größeren musikalischen Kunstformen befriedigen ließ, die, weil sie in der Oper keine Erfüllung fand, auch zur Schöpfung der Kantate führte. Wie man hier durch Aneinanderreihen verschiedener Chöre, durch Rezitative und Arien gegenüber der früher alleinherrschenden Kleinkunst im Chor einen größeren Formenreichtum anstrebte, so konnten in diesen azioni sacre zwischen verschiedene Chöre Einzelgesänge und Arien eingeschoben werden. Wir wollen auch nicht vergessen, daß auf diese Weise das Verlangen nach Chorgesang, das nach der das ganze spätere Mittelalter beherrschenden Vormachtstellung desselben doch sicher

nicht so schnell erloschen war, befriedigt wurde, während die Oper in steigendem Maße den Chor ausschloß. So entstanden dann Werke, wie des römischen Jesuiten L. Vittori „Dialoghi sacri e morali“ und Carlo Rollas „Canzonette spirituali e morali“ (1657). „Ganz deutlich wird die Praxis in Mauritio Cazzatis 1668 zu Bologna veröffentlichten „Diporti spirituali per camera o per oratorii“, wo man, außer geistlichen Sologesängen, kleinen, auf verschiedene kirchliche Feste geprägten Oratorien für zwei bis vier Personen begegnet. Bisweilen symbolisch gefaßt, erzählen die letzteren sich in kurzen Arien das biblische oder heiligengeschichtliche Tagesereignis. um sich am Schlusse zu Chorsätzen im Charakter der laudi zu vereinigen. — Ähnliches taucht gleichzeitig jenseits der Alpen auf in den „geistlichen Dialogen“, „Zwiegesprächen der Seele mit Gott“ der Schütz, Hammerschmidt und Genossen, die möglicherweise auf italienische Vorbilder, vielleicht Carissimi zurückgehen. Carissimis Oratorien selbst sind zum Teil nichts anderes als erweiterte Dialoge mit unterbrechenden Chören“. (A. Schering a. a. O. S. 35.).

Von Neris ursprünglicher Form weichen diese Werke einerseits durch die Anwendung der lateinischen Sprache, andererseits durch die Einführung des neuen monodischen Stils in den Soli und der Instrumentalbegleitung ab. In der lateinischen Sprache offenbart sich die Absicht der Verwendung zu kirchlichen Zwecken. Da es aber doch vielfach zu schwer war, den sachlichen Untergrund der einzelnen Theaterszenen sofort zu erkennen, bezw. den Zusammenhang zwischen den einzelnen Szenen zu erfassen, wenn die sonstigen Hilfsmittel der Bühne fehlten, so kam man auf den Ausweg, einen an der Handlung unbeteiligten Erzähler einzuführen. Dieser teilte nun neben der Vorfabel und dem Zusammenhang der Begebenheiten vor allem alles das, was in der Kirche nicht dargeboten werden konnte, erzählend mit. „Testo“ heißt diese Erzählerrolle im italienischen Oratorium; einem „Historicus“ übergibt sie das lateinische; als „Evangelisten“ finden wir sie in der deutschen Passion. „Eingehendes Studium der in Frage kommenden Literatur belehrt, daß der größere Prozentsatz aller italienischen Oratorien des 17. Jahrhunderts einen personifizierten Testo mit sich führt“. Diese Feststellung Scherings ist neu und hebt die bisherige Sonderstellung Carissimis, dem man nicht nur die Einführung dieses Erzählers zuschrieb, den man vielmehr auch noch für in diesem Beginnen vereinzelt hielt, auf. Auch als Komponist steht Carissimi keineswegs so vereinzelt, wie z. B. auch

Kretzschmar in seinem „Führer durch den Konzertsaal" (Zweite Abt., 2. Teil.) annimmt; gleich Carissimi haben zwei gleichaltrige Kollegen, die Jesuitenkapellmeister Francesco Foggia (gestorben 1688) und Bonifazio Gratiani (gestorben 1664) für ihre Oratorien eine gottesdienstliche Verwendung angestrebt. Die Werke dieser beiden Tonsetzer halten nach Scherings Zeugnis auch in musikalischer Hinsicht den Vergleich mit Carissimis Schöpfungen aus.

Ich sehe in der Einführung dieser Erzählerrolle ein Mittel, zu dem die Bekämpfer des Schauspielmäßigen im Oratorium griffen, weil sie in diesem epischen Moment das beste Gegengewicht gegen eine szenische Aufführung erblicken mußten. Außerdem war die Gestalt des Erzählers geradezu schon liturgisch geweiht durch die Passion, in der sie von der ältesten einfachsten Form der Rezitation der biblischen Erzählung an bereits vorhanden war.

Aber auch diese Waffe erwies sich als zu schwach, und das Oratorium wurde trotz allem vom letzten Viertel des 17. Jahrhunderts ab in steigendem Maße zur geistlichen Oper. Die einzelnen Stufen dieser Entwicklung vermögen wir noch nicht klar zu erkennen; dazu versagt die Einzelforschung an noch zu vielen Orten. Ebensowenig wissen wir genau, wo und wann sich die Form, die wir als Oratorium zu bezeichnen pflegen, scharf ausgebildet hat. Ganz sicher ist Händel der Angelpunkt der ganzen Bewegung. Wenn auch unter seinen Oratorien nur „Israel in Egypten" und „Der Messias" völlig von opernhaften, auf die Szene hinweisenden Bestandteilen frei sind, so genügt doch die Tatsache, daß er selber von einer szenischen Aufführung seiner Oratorien nichts wissen wollte, um zu beweisen, daß er nur in dieser von der Bühne befreiten Form die dieser Kunstgattung eigentümliche erkannte. Das scheint mir überdies aus der steigenden Bedeutung des Chors in Händels Oratorien hervorzugehen; denn es ist nicht ersichtlich, wie diese riesigen Chormassen bei einer dramatischen Aufführung hätten verwertet werden sollen; mit einem unbeweglichen Dastehen des Chores gegenüber einer starken szenischen Bewegung der Solisten wäre es umso weniger getan gewesen, als letzterdings in Händels Oratorium das vom Chor dargestellte Volk der Held ist. So müssen wir denn einzelne dramaturgische Angaben auch in den späteren Werken Händels, selbst wenn sie Hauptpunkte der Handlungen betreffen, als eine Nachwirkung der alten szenischen Darstellung ansehen. Freilich war es nicht leicht, z. B. die Tatsache, daß Sauls Verblendung sich dadurch offenbart, daß er den Speer gegen den eigenen Sohn schleudert, oder daß die

entscheidende Wendung im Übermut des Belsazer durch das Erscheinen der Hand an der Wand herbeigeführt wird, allein der mitschaffenden Phantasie der Zuhörer zu überlassen. Es mag durch Textbücher und dergl. nachgeholfen worden sein. Im übrigen liegt vielleicht gerade hier einer der Gründe, weshalb die Oratorien Händels nicht gleich jene ungeheure Wirkung auszulösen vermochten, die sie eigentlich hätten haben müssen; denn die bloß parteiische Gegnerschaft des Adels gegen ihn hätte diesen überwältigenden Kunstwerken gegenüber doch nichts ausrichten können, wenn nicht ein tiefer Genuß derselben, abgesehen von ihren musikalischen Werten, durch den Mangel der bis dahin nicht entbehrten szenischen Darstellung der Vorgänge erschwert worden wäre. Jedenfalls scheint es mir keinen Augenblick unsicher, daß wir die Oratorien Händels als Oratorien epischen Charakters in unserem Sinne aufzufassen haben. (Vgl. auch Buch VII, Kap. 1.)

Leichter zu erkennen, wenn auch noch nicht im einzelnen durch Beispiele zu belegen, sind die Ursachen, die das Oratorium zur geistlichen Oper führten. Die einzig wirksame Macht gegen die Oper war von vornherein der Anschluß an die Liturgie, die Einbeziehung des Oratoriums in den kirchlichen Gottesdienst gewesen. Dagegen mußte jede Annäherung, jedes Zugeständnis an das weltliche Drama verhängnisvoll werden. Nun hatten Carissimis Bestrebungen, das Oratorium in den Gottesdienst einzuführen, offenbar nicht den gewünschten Erfolg. Auch wenn die Forschung noch eine größere Zahl gleichstrebender Genossen nachweisen sollte, dürfen wir diesen Mißerfolg annehmen. Denn es wäre nicht möglich gewesen, daß Carissimi so lange als völlig vereinzelt erschienen wäre, wenn sein Beginnen wirklich in breiteren kirchlichen Kreisen und nicht etwa bloß in einzelnen Klöstern Eingang gefunden hätte. Wir müssen doch auch bedenken, daß das katholische kirchliche Leben von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an so verflacht und verweltlicht war, daß es einer Stärkung streng kirchlicher Absichten wenig entgegenkam. Die Jesuiten ihrerseits hatten sich in Schuldramen eine für ihre lehrhaften Zwecke viel wirksamere Waffe herausgebildet, als es diese Oratorien sein konnten. Als dann 1660 das Jesuitenoratorium nach Wien überführt wurde, wurde zunächst die liturgische lateinische Sprache preisgegeben; dann wurde es hier am Karfreitag aufgeführt und gewann durch den Anschluß an die uralte Sitte, an diesem Tage der Gemeinde eine plastisch bildliche Darstellung der Grabesszene zu geben, sofort einen szenischen Hintergrund. Und wenn es hier bei diesen Sepolcro-Oratorien nicht

zu einer eigentlichen szenischen Darstellung kam, wenn diese noch den Charakter einer bloß musikalischen Andachtsfeier angesichts des heiligen Grabes als Dekoration beibehielten, so nahmen doch hier theatralische Einwirkungen, wie das plötzliche Erscheinen eines Kreuzes und derartiges mehr, bald einen größeren Raum ein. An anderen Orten, wo die Verbindung mit der Grabesfeier nicht so eng war, mochte diese Entwicklung noch schneller vor sich gehen.

Gegen das Ende des 17. Jahrhunderts nahm die Beliebtheit der italienischen Oper stetig zu; aber erst in der Form der neapolitanischen Oper hat sie sich das ganze Land, ja die ganze Welt dienstbar gemacht, hat sie im Fühlen des italienischen Volks jeglichen Geschmack an anderer musikalischer Kunst verdrängt. Auch die ausgesprochen liturgische Kirchenmusik ist in jener Zeit theatralisch geworden. Um so unnatürlicher und unwahrer mochte den an die dramatische Kost gewöhnten Italienern die Mischung von Drama und Erzählung in der von Carissimi gepflegten Oratoriengattung erscheinen. Sehr lehrreich ist, wie der Testo allmählich aus einem ruhigen, unbeteiligten Erzähler zu einem leidenschaftlichen Anteilnehmer am Gange der Ereignisse wird, wie er, statt bloß noch ruhig zu berichten, bald in besonderen Arien und in leidenschaftlichen Ergüssen seinen Empfindungen gegenüber den dargestellten Geschehnissen Ausdruck gibt. Des ferneren tritt hinzu, daß alle diese Sänger und Instrumentalisten ja dieselben waren, die bei der Oper mitwirkten, daß der musikalische Stil in allem Wesentlichen derselbe war. Wie schwierig mußte es da sein, wie sehr hing es von der Kraft und dem guten Willen des einzelnen Dichters und Komponisten ab, die innere geistige Verschiedenheit so herauszuarbeiten, daß wirklich von einem wesentlichen Unterschied zwischen Oper und Oratorium die Rede sein konnte. So ist es sicher, daß in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts das eigentliche Oratorium ohne szenische Darstellung immer mehr, wenn auch niemals ganz verschwunden war; an seine Stelle tritt die Oper mit geistlichen Stoffen. Ein Beweis für diese Entwicklung liegt indirekt in den Versuchen, ihr zu entgehen, indem von einzelnen Komponisten statt der Textdichtungen wirklicher Handlungen betrachtende Texte bevorzugt wurden. Am eigenartigsten offenbart sich dieses Streben darin, „daß man auf der Oratorienbühne überhaupt weder handelnde, noch leidende Personen hinstellte, sondern nur Zuschauer und Boten, die über in der Ferne vor sich gehende Ereignisse ihre Empfindungen austauschen". Das berühmteste Ora-

torium dieser Klasse war die von Hasse komponierte „Maddalena". „Die drei Marien kommen eilig zu Petro mit der Nachricht, daß soeben der Herr am Kreuz verschieden ist; die örtlich und szenisch gefärbte Schilderung der Seelenzustände, in welche dieses Ereignis die vier auftretenden Personen versetzt, bildet den Inhalt des Oratoriums" (Kretzschmar a. a. O., S. 17). Grauns „Tod Jesu" gehört als Spätling in diese Gattung der „stillen Oratorien", die aber immer nur eine verschwindende Minderheit gebildet haben.

Die geistliche Oper sucht sich zunächst einige Eigentümlichkeiten gegenüber der weltlichen zu bewahren. Außer der stets als Grundsatz verkündigten beschränkteren Handlung liegen diese im stärkeren Heranziehen des Chores, dem häufigeren Zusammentreten der Solisten zu Ensemblesätzen, endlich auch in der sorgfältigeren musikalischen Arbeit. Man könnte noch das Streben nach würdigerem, ernsterem Ausdruck hinzufügen. Aber das alles sind ja nur schwankende Werte, und in das Belieben des einzelnen gesetzt. Ebensowenig bot der Stoff eine genügende Schranke. Die besseren Dichter, wie Zeno und Metastasio hielten sich ziemlich streng an die biblischen oder legendarischen Vorlagen, und die bei ihnen weniger als sonst beliebten „freien Erfindungen" sind in würdigem Geiste gehalten. Aber schon die Art, wie man den Evangelien vorsichtig aus dem Wege ging und sich mehr an die Heiligenlegenden und ans alte Testament hielt, ist bezeichnend; bei den mit Vorliebe behandelten, in der Vorlage meist nur kurz angedeuteten idyllischen Stellen der Bibel wucherte das recht verdächtige Gerank der freien Erfindungen, der accidenti verilissimi, wie sie in den Vorreden der Opernbücher bezeichnet werden. Bei weniger auf Würdigkeit bedachten Dichtern und Komponisten fielen hier sehr leicht die letzten Schranken, zumal bei Legenden, wo oft genug dem heiligen Leben ein solches in Sünde voranging, wo die Überwindung der Lockungen der Welt umso verdienstvoller erschien, je glühender diese geschildert wurden. So weiß man nach Kretzschmar in der von Giacomelli komponierten „San Margherita", die sehr opernhaft mit Leichenzügen und schauerlichen Auftritten, mit Verführungs- und Toilettenszenen als Bildern der Weltlust belebt ist, bis an den Schluß heran nicht, ob die Heldin ins Kloster gehen oder den Lockungen ihres ehebrecherischen Buhlen folgen wird. Das süße Gift der Liebeleien und Liebesszenen wurde in dieser geistlichen Umgebung vom Publikum fast noch lieber entgegengenommen, da es unverfänglich erschien, durch den Reiz des Gegensatzes aber umso stärker wirkte. Das Oratorium

ist schließlich nur noch die Oper der Fastenzeit. Dieser Entwicklung geschah fast von selbst Einhalt, als Italien immer mehr von der Oratorienkomposition zurücktrat. Mit Deutschland kam ein ernsterer Geist zur Herrschaft, den der große Händel dann zu endgültigem Siege führte.

* * *

Die Darstellung dieser Entwicklung, die sich, wie ich nochmals wiederholen muß, nicht in allen Punkten auf feststehende Einzelheiten stützen kann, andererseits aber doch auch kein sicheres Ergebnis der Sonderforschung gegen sich hat, schien mir das Wichtigste. Es sei jetzt nur noch kurz auf einige bedeutsamere Werke hingewiesen.

Cavallieris für die Entwicklung so wichtige Schöpfung ist in musikalischer Hinsicht unbedeutend. Die Chöre beharren im alten Madrigalstil, die begleiteten Sologesänge vermögen weder in der Grundsätzlichkeit der Durchführung des neuen Stils noch hinsichtlich der Erfindung mit den gleichzeitigen weltlichen Musikdramen Peris und Caccinis zu wetteifern. Viel bedeutender ist Carissimi, dem wir schon in der Geschichte der Kantate begegnet sind. Von ihm sind vierzehn Oratorien erhalten, sämtlich von ganz geringem Umfang, im Grunde nichts anderes, als für den Gottesdienst bestimmte Kantaten. In der einen Handschrift werden sie in Oratorien und Historien geteilt. In den ersteren fehlt die Gestalt des Erzählers. Am berühmtesten ist „Jephta", das zugleich mit „Judicium Salomonis", „Baltazar" und „Jonas" von Chrysander in den „Denkmälern der Tonkunst" (2. Band, Hamburg 1896) neu herausgegeben worden ist. Carissimi ist, wie schon früher hervorgehoben wurde, einer der Bahnbrecher des neuen Stils. Die Sologesänge sind bald rezitativisch, bald arios. Die Rezitative sind gut deklamiert, die Gesangsstellen ausdrucksvoll. Der bezifferte Baß ist durchweg lebhaft. Die Chöre sind zwar meist homophon, aber doch zuweilen selbständig in den Stimmen, außerdem greifen sie dramatisch in die Handlung ein und erreichen oft bedeutende Kraft.

Eigenartig tritt Wien mit seinen Sepolcro-Oratorien hervor, deren Reihe Kaiser Leopold I., der selber ein Schüler der Jesuiten war, 1660 mit seinem „Sacrifigio d'Abramo" eröffnet. Wiens Hauptkomponist ist Draghi (1642—1700), der durch 27 Jahre kaiserlicher Hauskapellmeister war und in 80 Opern und 29 Oratorien eine allzugroße Fruchtbarkeit entfaltet. Die Arien und Rezitative seiner Oratorien zeigen

den Charakter der venezianischen Oper, bedeutend tritt der Chor dazwischen, oft mit ganz knappen, aber sehr eindrucksvollen Sätzen. Auch der hauptsächlich als Theoretiker erwähnenswerte Joh. Jos. Fux (1660—1741) hat zehn Oratorien geschaffen. Von den späteren italienischen Opernkomponisten besitzen wir ebenfalls durchweg Oratorien; besonders hervorzuheben ist Caldara (1670—1736), der in 29 Oratorien durch die sorgsame Ausarbeitung des orchestralen Teiles hervorragt. Auch seine Tätigkeit kam hauptsächlich Wien zugute, wo er neben Fux zwanzig Jahre lang Kapellmeister war.

Das italienische Oratorium hat über Händels Zeit hinaus sich in einzelnen Fällen noch bis ins neunzehnte Jahrhundert erhalten. Von unseren Klassikern haben Haydn in seinem „Ritorno di Tobia“ und Mozart in „Davidde penitente“ der Gattung ihre Opfer dargebracht. Haydns Werk ist völlig verschwunden, während Mozarts zumeist aus Jugendarbeiten zusammengestellte Schöpfung gelegentlich noch zur Aufführung kommt.

4. Das norddeutsche Oratorium.

Während Süddeutschland, vor allem Wien und München, Pflegestätten des italienischen Oratoriums wurden, blieb ihm der deutsche Norden verschlossen. Dem Protestantismus bedeuteten die Heiligenlegenden nichts, und in die Auffassung der Bibel ließ er sich erst recht nicht von katholischer Seite hineinreden. Wohl aber ersah man selbst frühzeitig in der Bibel die dramatischen Stoffe, die man zuerst in recht hölzernen Schuldramen gestaltete. Dann aber wurde, wie im 3. Kapitel (S. 325) bereits hervorgehoben worden ist, 1678 die Hamburger Oper mit einer biblischen Oper Theiles, „Adam und Eva“, eröffnet. Weitere biblische Opern folgten in den nächsten Jahren. Ihre Dichtungen wirken wie unmittelbare Fortsetzungen der alten geistlichen Schauspiele, nur daß sie in noch höherem Maße von weltlichen Dingen durchsetzt sind. Die Verrohung dieser weltlichen, zumeist komischen Szenen machte bald klar, daß diese geistlichen Stoffe von der Bühne ferngehalten werden müßten, und so verpflanzte man sie in die Kirche. So wurde hier durch Johann Mattheson ohne Zwang erreicht, was dem viel bedeutenderen Carissimi in Italien nicht gelingen wollte. Es sind uns 18 Oratorien von Mattheson erhalten, die von 1715—28 für Aufführungen am Hamburger Dom bestimmt waren. Einige sind für die Hauptfeiertage geschrieben, andere sind Festoratorien zu ganz besonderen

Gelegenheiten, während ein dritter Teil auch an gewöhnlichen Sonntagen aufgeführt werden konnte. Die Werke sind zweiteilig. Zwischen den beiden Teilen war die Predigt gedacht. Die Stoffe sind biblisch, auch dem neuen Testament entnommen, mit starker Vorliebe für das Hineinziehen allegorischer Gestalten. Für diese Oratorien scheint die mittelalterliche Bühne des geistlichen Volksschauspiels mit ihrer Zweiteilung vorgeschwebt zu haben, wo dann das erste Spiel die Gegenwart verkörpert, während das zweite zur Vergleichung und zur Vertiefung einen ähnlichen Vorgang aus den glorreichen Zeiten Israels vorführt. Wertvoll ist, daß der Choral als liturgisches Element einbezogen war. Das geschah noch stärker als in Hamburg, wo Telemann Matthesons Anregungen nachfolgte, zu Lübeck. Hier waren die „Abendmusiken" von altersher beliebt. Hatte man bisher die Weihnachtszeit mit Kantaten verherrlicht, so führte Buxtehude fünfteilige Oratorien ein, von denen je ein Teil an den fünf Sonntagen vor Weihnachten aufgeführt wurde. Hier ist nicht nur die Zahl der Choräle größer, sondern die Tatsache, daß bei jedem die Nummer des Gesangbuchliedes angegeben ist, ist ein Beweis dafür, daß die Gemeinde mitsingen sollte.

Haben wir hier eines Vorläufers Joh. Seb. Bachs gedacht, so sei auch schon an dieser Stelle zum Abschluß der ganzen Entwicklung der „Bückeburger Bach" genannt, von dem zwei kleinere Oratorien „Kindheit Jesu" und „Lazarus" erhalten sind, deren Texte von Herder herrühren. So endigt unsere Darstellung mit dem gleichen Namen, mit dem sie begonnen hat. Mit dem Ende des 18. Jahrhunderts ist dieses norddeutsche Kirchenoratorium erloschen. Es hat das Verdienst, eine ernstere und hehrere Anschauung von der Gattung vorbereitet zu haben, die in den großen Oratorien unserer Klassiker, die mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts durch allenthalben mit großer Hingabe und durch Zusammenschluß der verstreuten Kräfte ermöglichte Aufführungen zum Gemeingut des deutschen Volkes wurden, ihren siegreichen Einzug hielt.

5. Die Passion.

Viel einfacher und durchsichtiger ist die Entwicklung der Passion. Vielleicht auch deshalb, weil sie sich hauptsächlich auf deutschem Boden abspielt. Wir behandeln die Passion an dieser Stelle, trotzdem sie eigentlich ein Teil des Gottesdienstes ist, weil nur dadurch, daß sie

nicht als eigentlich kirchlich liturgische, sondern als **geistliche** Musik aufgefaßt wurde, ihre Entwicklung zum großen musikalischen Kunstgebilde möglich war; außerdem zeigt die Passion nicht nur manche Berührungen mit dem alten geistlichen Schauspiel und dem Oratorium, sondern spiegelt auch überdies in ihrer musikalischen Entwicklung die gleichen Einflüsse wieder, wie die letztere Kunstgattung. Man pflegt drei Gruppen zu unterscheiden, die gleichzeitig die geschichtliche Aufeinanderfolge der Entwicklung andeuten: Choralpassion, Motettenpassion und oratorische Passion.

Die **Choralpassion** ist ebenso alt wie der gregorianische Choral selber. Sie entwickelte sich ganz von selbst aus dem einfachen Lektionsvortrage der Leidensgeschichte Jesu, die im Ritus der katholischen Kirche für den Palmsonntag und die letzten Tage der Karwoche vorgesehen ist. Während sonst die Lektion der Evangelienteile nur dem Diakon allein zufiel, mußte es bei der außerordentlichen Länge der Passionen doppelt nahe liegen, die im Text ja geradezu vorgesehene Verteilung auf verschiedene Personen vorzunehmen. Da behielt dann der Diakon die Rolle des erzählenden Evangelisten, ein anderer Kleriker, etwa der Priester am Altar selbst, sang den Christus, ein dritter alle übrigen Einzelpersonen. Daß die letzteren Anlaß zur Heranziehung weiterer Mitwirkender geben konnten, liegt auf der Hand. Blieben dann noch die Ausrufe der Masse, des Volks, die von der Gesamtheit der anwesenden Kleriker vorgetragen wurden. Der Vortrag dieser Passionen geschieht in dem allgemein bekannten Rezitationston des katholischen Gottesdienstes; immerhin sind für die verschiedenen Charaktere leicht unterschiedene Variationen in den Schlußwendungen vorgesehen, und an einer Stelle, bei dem verzweifelten Ausruf Christi: „Eli, Eli, lama asabtani“, treten die weiten, feierlichen Bogen des echten Choralgesangs ein. Wenn man bedenkt, daß die einzelnen Stimmen in verschiedenen Tonhöhen gesungen werden, so daß Christus die tiefste, der Sänger der verschiedenen Personen die höchste Lage hat, und eine sorgfältige, den Sinn stark herausholende Deklamation hinzunimmt, so wird man sich die feierliche Wirkung dieses einfachen Vortrages wohl vorstellen können. Er wirkt auch heute noch im katholischen Gottesdienst mit eigenartiger, ergreifender Würde.

Mit diesen ältesten Choralpassionen hat die Kunstmusik eigentlich nichts zu tun. Als sich aber die Fähigkeit des mehrstimmigen Satzes entwickelt hatte, mußten die der Volksmasse zugeteilten kleinen Sätze umso eher zu einer mehrstimmigen Behandlung reizen, als

diese ja im Sinne des Vorgangs lag. Während früher diese Volksrufe nur einstimmig gewesen waren und nur durch die Massigkeit des von den zahlreichen Stimmen erzeugten Klangs von den übrigen Teilen abstachen, beginnen vom 15. Jahrhundert ab die mehrstimmigen Bearbeitungen dieser kleinen Sätze. Diese Mehrstimmigkeit war so einfach wie möglich, Note gegen Note, und hielt sich, wie wir noch in den Arbeiten von Stephani (1570), Selneccer (1587) und auch noch in späterer Zeit sehen können, in der Melodieführung durchaus an den Charakter des Chorals. Aber die musikalische Entwicklung ging nun mit so raschen Schritten vorwärts, die Kunst der Mehrstimmigkeit entwickelte sich zu so außerordentlicher Höhe, die Freude an dieser Mehrstimmigkeit erfaßte in solchem Maße alle Gemüter, daß es überraschend wäre, wenn gerade die Leidensgeschichte des Herrn, dieser ergreifendste und gewaltigste aller Texte, die die kirchliche Liturgie zu bieten hat, die Komponisten nicht zur Vertonung gereizt hätte.

So schuf das 16. Jahrhundert die Motettenpassion. Hier ist der gesamte Text des Passionsevangeliums mehrstimmig gesetzt. Nicht nur jene Teile, in denen die Mehrstimmigkeit der Beteiligung mehrerer Personen entspricht, sondern auch die Reden der einzelnen Jünger, Christi, ja sogar die Erzählung des Evangelisten wird hier vom Chor gesungen. Damit war auch eine innere stilistische Veränderung geboten. An die Stelle der bisherigen, mehr objektiven, kirchlichen Rezitationen tritt jetzt die menschliche Gefühlswelt. Man rezitiert nicht mehr, man singt. Hierbei werden natürlich die bedeutenderen Momente besonders stark hervorgehoben; das Ganze tritt aus dem Bereich der bloßen Erzählung heraus in den der lyrisch pathetischen, auch dramatisch bewegten Deklamation. Schon die Länge des Textes gebot eine Teilung. Die Mehrzahl der erhaltenen Motettenpassionen zeigt eine solche in drei Teile, und es geht aus dem Ganzen hervor, daß man für ihre Aufführung nicht an den eigentlichen Gottesdienst, sondern an Nebenandachten, zu denen ja gerade in der Karwoche das Volk am ehesten bereit ist, gedacht hatte. Die älteste derartige Komposition ist die des in der Geschichte der kontrapunktischen Polyphonie bereits (vergl. S. 219) genannten Jakob Hobrecht und reicht ins Jahr 1505 hinauf. Auch der Italiener Cyprian de Rore hat 1557 eine Passion geschaffen. Die übrigen Passionen stammen alle von Deutschen, und zwar sind die beiden des Joachim von Burgk aus den Jahren 1568 und 1574, wie mehrere andere, sogar in deutscher Sprache. Musikalisch am wertvollsten sind die lateinischen Passionen von Ludwig

Daser (1578) und die im Chorsatz besonders prächtige, achtstimmige des Jak. Gallus (1587). Rein formal betrachtet entspricht diese Motettenpassion jenen aus Chören zusammengesetzten Opern, für die Oratio Vecchis „Amfiparnasso“ charakteristisch ist. Die Sehnsucht nach großen Formen, nach dem Vortrag von empfindungsreichen dramatisch bewegten Stoffen, andererseits die Unmöglichkeit, etwas anderes als die Mehrstimmigkeit für Kunstmusik anzusehen, schlug alle Bedenken der logischen Wahrheit nieder. Allerdings hat gerade hier in der Passion der Gedanke an die liturgische Verwendbarkeit doch zu einer eigentümlichen Mischung geführt, in der im Grunde die späteren Formen der kunstvollen Passion am genauesten vorgebildet sind. Man ließ dabei den Evangelisten in gewöhnlichem Choralllektionston singen, während alles übrige in mehrstimmigen Sätzen gebracht wurde. Man erkennt daraus, daß für diese Zeit, trotz des Volksliedes und des gregorianischen Chorals, die Möglichkeit eines einstimmigen, ausdrucksvollen, mehr liedmäßigen Gesangs in der Kunstmusik gar nicht vorhanden war. Unter den Komponisten derartiger gemischter Passionen finden wir den großen Orlando Lasso.

Soviel man vom Standpunkt künstlerischer Wahrheit der Darstellung gegen die Motettenpassion einwenden kann, so bleibt ihr doch das Verdienst, daß sie überhaupt dieses Gebiet der Kunstmusik erschlossen hat, und diese schuf hier nicht nur an sich bedeutsame Chorleistungen, sondern lernte auch an den zahlreichen kleineren Reden, die in ihrem Inhalt so scharf charakterisiert sind, eine hervorragende Kunst der Chorcharakteristik in eng umschriebenen Kunstgebilden. Der als Luthers musikalischer Freund bekannte Johann Walther, dann vor allem die Thüringer Kantoren M. Vulpius und Christoph Schultz leisten z. B. in den kurzen Chorsätzen des Volkes Meisterstücke der Charakteristik. Die Wildheit, mit der das „Laß ihn kreuzigen!“ ertönt, der Fanatismus in dem Ruf: „Barabam!“, die freche Frivolität in den Reden der Hohepriester sind von überzeugender Ausdruckskraft. Man dankte diese Kunst dem in Italien in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hochentwickelten realistischen Chorstil, und die einzigartige Kunst, die Joh. Seb. Bach in seinen Passionen gerade bei den kleinen Chören entfaltet, hat hier in der engeren Heimat beachtenswerte Vorbilder. Für den Chor kamen dann noch zwei wichtige Stellen hinzu, zu Anfang und Schluß: der Introitus und die gratiarum actio (Danksagung), für die auch der weniger charakteristische Name conclusio im Gebrauch ist. Diese beiden Stellen gaben nicht nur

Gelegenheit zu größeren, kunstvollen Chorgebilden, sondern waren auch die Gelegenheit, daß leicht ein dem biblischen Worte fremdes Element eindringen konnte.

Es ist leicht erklärlich, daß mit der größeren Freiheit, mit der man jetzt der Passion überhaupt gegenübertrat, auch der Lektionston nicht mehr durchweg in treuem Choralcharakter beibehalten wurde. Vielmehr schmückte man auch die Reden des Evangelisten melodisch reicher aus, und wir haben hier die Vorboten eines eigenartigen deutschen rezitativischen Stils, der, so sehr die spätere Zeit von den Italienern lernte, doch gerade auf die erzählenden Abschnitte der Passionsmusiken nicht ohne Einfluß geblieben ist. Das Höchste, was in dieser Form der Choral- und Motettenpassion zu leisten war, gab Heinrich Schütz, der größte deutsche Musiker des 17. Jahrhunderts überhaupt, dessen Schaffen wir außer in diesem Überblicke noch eingehender zu würdigen haben. Er behielt im ganzen die bisherige Form bei. Seine Passionsmusik zerfällt in die einstimmigen, auf dem alten Lektionston aufgebauten Teile, die Erzählung des Evangelisten und die Reden der Einzelsprecher, denen alle Massenauftritte als Chöre gegenübertreten. Beide sind ohne alle instrumentale Begleitung, und es war höchst überflüssig, daß man bei der Wiedereinführung dieser Kompositionen in das heutige Musikleben eine solche instrumentale Begleitung hinzufügen zu müssen glaubte. Schütz' Passionen sind völlig in sich geschlossene Meisterwerke, und wenn der unbegleitete einstimmige Gesang zunächst etwas fremdartig wirkt, so ist das darin Gebotene so tief und ausdrucksvoll, daß auch der moderne Mensch sich wohl die Mühe geben darf, sich in diese eigenartige Verkündigungsart hineinzuleben, was ihm dann durch die Stilreinheit einer ganz für sich dastehenden Kunst reichlich gelohnt wird. Der Weg zu dieser scheinbar so fern abliegenden Höhe der Musikentwicklung ist nicht so schwer zu finden, weil Schütz in die alte Form den Geist des neuzeitigen Empfindens gegossen hat. Die einstimmigen Gesänge sind in Wirklichkeit bereits Rezitative. Die Chöre aber sind dramatische Bilder voll stark pulsierender Leidenschaft, unbedingt sicher in der Erfassung des Stimmungsgehalts, von einer geradezu schlagenden Anschaulichkeit der gesamten Situation. Und alles das, Chöre wie Einzelgesänge, bilden zusammen eine große Einheit, die aus dem Charakter der einzelnen evangelischen Erzählungen heraus mit höchster Kunst und tiefster Erfassung des Textwortes gestaltet ist. Diese Passionen von Schütz ragen einsam auf einem hohen Gipfel in unser

Musikleben hinein, sie sind von so ausgeprägter Eigenart, daß sie neben der gewaltigen Kunst der Bachschen Passionsmusik vollauf zu recht bestehen können.

Schütz steht in der Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts als der bewußteste und grundsätzlichste Verpflanzer des italienischen Stils in deutsche Musik da. Es muß ihn gerade gegenüber der Passion ein eigenartiges Gefühl geleitet haben. Vielleicht, daß sich der Protestant in ihm in seinem Verhältnis zur Bibel im Gegensatz zu den so bewunderten italienischen Meistern wußte, jedenfalls bleibt es auffällig, daß er in diesen Werken, die er doch erst in hohem Alter schrieb, in der Form der älteren Musik näher blieb als der neueren. Diese dagegen hat er in zwei den Passionen inhaltlich nahestehenden Werken, „den sieben Worten Jesu Christi am Kreuz“ und der „Historia von der Auferstehung Jesu Christi“ durchweg angewendet. Diese Werke sind fast alle mit Instrumentalbegleitung versehen, zumeist nur mit dem sogenannten continuo in Generalbaßnotierung, wozu aber für die symphonia und einzelne eingeschobene Instrumentalsätze eine reichere instrumentale Ausführung kommt. Auch Christi Worte sind, (ähnlich wie in der venezianischen Oper, die hervorragenden Stellen der Solisten) außer vom Generalbaßinstrument auch von zwei Violen begleitet. Die Zeit empfand diesen tiefen Violinton als etwas Mystisches, Weihevolles. Noch Joh. Seb. Bach verwendet diese Violinenbegleitung in gleichem Geiste.

Haben wir in diesen Werken von Schütz die gesunde und berechtigte Einwirkung des gleichzeitig in Italien entwickelten neuen monodischen Stils, so gewannen in der nächsten Zeit Oper und Oratorium selber auf die Passion Einfluß. Wir treten in die Periode der oratorischen Passion. Im Todesjahre von Heinrich Schütz (1672) wurde die „Matthäuspassion“ des aus Weimar stammenden Kapellmeisters Johann Sebastiani gedruckt, in der diese schlimmen Einwirkungen bereits deutlich sichtbar sind. Bis zu Heinrich Schütz hatten sich die Passionskomponisten streng an den biblischen Text gehalten. Außer dem Introitus und der Conclusio wurde nichts Fremdes eingeschoben; kein willkürliches Menschenwort drängte sich in die erhabene, von göttlicher Weihe erfüllte Erzählung ein, denn das in katholischen Gegenden übliche Einlegen des Paternosters nach dem Hinscheiden Christi wird man nicht als solchen Eingriff ansehen wollen. Jetzt ändert sich dieses Verhältnis. Hatte Heinrich Schütz nur die musikalischen Errungenschaften des Oratoriums und der Oper in die

Passion eingeführt, so wandten die nächsten schon auch die dichterische Art dieser Gattungen auf die Passion ein. Schlimmeres konnte nicht geschehen. Denn ist schon die dichterische Seite überhaupt die größte Schwäche der italienischen Oper, so mußte diese gegenüber einem so erhabenen Stoffe und einer so großartigen Textvorlage, wie sie die biblische Erzählung bot, erst recht, wo nicht gar frivol, so doch geschmacklos wirken. In ihrer harmlosesten Form bestehen diese textlichen Einschiebungen aus lyrischen Ergüssen, die in die Passionserzählung eingeschoben sind. Und hier ist wieder die Art am erträglichsten, wo es durch Kirchenlieder geschieht. Bei dem oben erwähnten Sebastiani ist das zum erstenmal der Fall. Leider fügt er die Kirchenlieder nicht in den Choralweisen des Gemeindegesangs ein, sondern behält nur die Texte bei, die er ganz in der Art von Opernarien für Solostimmen mit Begleitung von Continuo und vier Violinen komponierte. Im übrigen ist die Musik Sebastianis würdevoll gehalten. Sein Werk entscheidet den Sieg dieser oratorischen Passion über die bisherigen Formen. Daß die oratorische Passion die alten einfachen Formen der Choralpassion verdrängte, wird man gerade vom musikalischen Standpunkt aus nicht verurteilen wollen; nur so war ja eine musikalisch künstlerische Ausgestaltung möglich, und auch die Motettenpassion in der Art eines Schütz hatte mit der alten Choralpassion musikalisch nichts gemein. Freilich wird dadurch die Passion aus dem Bereich der Kirchenmusik herausgerissen. Ein Joh. Seb. Bach hat später seine Passionen im Hinblick auf kirchliche Verwendung geschaffen; aber auch er vermochte es nicht, ihnen einen dauernden Platz innerhalb der Liturgie wiederzuerobern, und das ist leicht erklärlich, da schon die Dauer der Aufführung für diese Kunstwerke so außerordentlich groß ist, daß sie im Gottesdienst keinen Platz haben, jedenfalls das liturgische Verhältnis völlig zerreißen würden.

Der verhängnisvollste Schritt der oratorischen Passion war dagegen die Preisgabe des Bibelworts. Glücklicherweise kam man hier bald zur Erkenntnis und schuf wenigstens bis zu einem gewissen Grade eine Besserung. Zunächst aber griff das Wesen der oratoriumsartigen Dichtung noch mehr um sich, indem nun auch allegorische Gestalten in die Passionsgeschichte eingeführt wurden. Die gläubige Seele und die Tochter Zions erscheinen noch bei Bach; aber in anderen Werken, z. B. in der „Markuspassion“ von Telemann aus dem Jahre 1759, wirkt eine ganze Schar allegorischer Gestalten mit, als da sind die Andacht, der Eifer, die Klugheit, die Treue, die Nachahmung, der Mut,

der Christ, der Sünder, ja sogar die Stimme Gottes wird zur Mitwirkung aufgeboten. In der Musik herrscht jetzt ganz der Sologesang vor, der Chor wird immer mehr verdrängt, die instrumentalen Teile werden breiter, virtuosenhafte Elemente mischen sich überall ein. Der schon eben erwähnte Telemann, der 44 Passionsmusiken geschaffen haben soll, hat auch das berühmteste Stück dieser Art in seiner dreiteiligen Passion „Seliges Erwägen des Leidens und Sterbens unseres Herrn“ geschaffen. Wir erkennen schon aus dem Titel, daß es sich hier mehr um Betrachtungen über den Gegenstand, als um dessen treue Erzählung gehandelt hat. Aber die Nachahmung des italienischen Oratorienstils ging noch weiter und führte zuletzt zur vollkommenen Theaterei, zur gänzlich dramatischen Gestaltung der Passion in der Opernform. Auf der Hamburger Oper wurde 1704 das erste derartige Werk, „Der blutige und sterbende Jesus“, in der Vertonung R. Keisers aufgeführt. Aber obwohl gerade in Hamburg die alten Passionsspiele, bei denen ja sogar die lustige Person eine derbe Rolle gespielt hatte, noch lebhaft in Erinnerung waren, — jetzt vertrug man die Passionsopern doch nicht mehr. Und es war nicht nur die Geistlichkeit, die sich in Hamburg gegen diese Entheiligung erhob. Wie auf dem Gebiete der Oper wandte man sich auch hier an den damals in Hamburg weilenden jungen H ä n d e l, der eine Johannespassion schuf, bei der dem Bibelwort und dem Evangelisten sein Recht belassen ist, während das oratorische Element sich nur in betrachtenden freien Versen des Dichters Postel einschiebt. Freilich störend genug. Diese Musik, wenn sie auch keineswegs zu dem Großen gehört, was Händel geschaffen hat, ist immerhin in einzelnen Teilen bedeutend; das Werk als Ganzes wertvoller, als das kleine Osteroratorium, das Händel 1708 in Italien ganz im italienischen Stil gehalten hat. Sicher wäre Händel nach seiner ganzen Art zu einer eigenartigen großen Passionskomposition berufen gewesen, wie nur einer; aber er stand in einem so engen Wechselverhältnis zum Text, daß auch sein dritter Versuch in dieser Gattung, die 1716 unternommene Vertonung der Dichtung des Hamburger Ratsherrn Brockes, „Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus“ bei der Unnatur und dem völlig unkünstlerischen Charakter der Dichtung nicht gelingen konnte. Diese Dichtung von Brockes ist für unser heutiges Empfinden nicht nur von erschreckender Nüchternheit und in ihrer geschmacklosen Bilderhäufung oft geradezu widerlich, sondern wirkt auch noch opernhaft genug. Trotzdem gebührt ihr das große historische Verdienst, daß sie einen geschickten

Ausweg fand, auf dem das Verlangen nach dem Bibelwort befriedigt wurde, während andererseits doch auch die Vorliebe für die lyrischen Ergüsse auf ihre Kosten kam. Nur durch ein solches Kompromißwerk war aber der Entwicklung zur völlig opernhaften Passionsauffassung zu steuern. Brockes behielt also nicht nur die Gestalt des Evangelisten bei, der den Bibeltext in einer etwas freien Umdichtung vortrug, sondern verwendete auch unter den Einlagen vielfach bekannte Kirchenchoräle. Andererseits erreichte er, wofür ihm gerade der Musiker dankbar sein mußte, mit Hilfe dieser Einschiebungen geschlossene Szenen. Die Dichtung von Brockes hat in Deutschland eine Verbreitung erlangt, wie nur wenige Werke religiösen Inhalts. Auch Bach griff in seiner Johannespassion für einige Einlagen auf sie zurück. Noch vor Händel hatte der schon erwähnte Hamburger Keiser die Passion von Brockes in Musik gesetzt und dabei vor allem in den lyrischen Teilen sehr viel Schönes geschaffen, wogegen in den lebhafteren dramatischen Stellen dieses völlig ungezügelte Genie gar zu leicht rohe Gewalt für Charakteristik hält. Auch Mattheson und Telemann haben auf die gleiche Dichtung Passionen geschrieben; andererseits wurde das Brockessche Vorbild vielfach von Dichtern nachgeahmt; dabei lernt man dann den nüchternen Hamburger Ratsherrn wieder schätzen, da er doch wenigstens in der Verwendung allegorischer Gestalten Maß zu halten wußte.

Diese kurze Übersicht über die Entwicklung der Passionsmusik hat uns schon über die Zeit Joh. Seb. Bachs hinausgeführt; sein Schaffen hat ja gerade auf die Zeitgenossen nicht den Einfluß gehabt, den es hätte üben müssen. Als er in die Passionskomposition eingriff, traf er ein sehr wirres Bild an. Wie auf keinem anderen Gebiete stritten hier noch die Auffassungen verschiedener Zeiten gegeneinander, führte hier die ja gerade in der Dichtung erschreckliche Geschmacklosigkeit der Zeit zu den wunderlichsten Auffassungen. Joh. Seb. Bach hat die oratorische Passion beibehalten, und große Dichter konnte auch er sich nicht schaffen. Was ihn trotzdem vor den Irrwegen seiner Vorgänger und Zeitgenossen bewahrte, war nicht nur sein musikalisches Genie, sein ernstes Verhältnis zum Textworte, durch das er seine Textdichter vor den gröbsten Geschmacklosigkeiten bewahrte, sondern vor allem sein tiefes religiöses Empfinden. Bei ihm wird die Passion wieder zum tiefsten Erlebnis des christlichen Gemüts, zu einer Betätigung christlichen Glaubens.

Es ist hier der Ort, uns mit einem der in dieser Übersicht über

die Entwicklung der Passion genannten Komponisten näher zu beschäftigen, dessen Namen wir schon in verschiedenen Zusammenhängen als den eines großen Vorbereiters der neuen deutschen Musik zu nennen hatten, der darüber hinaus ein großer Künstler war, die bedeutendste deutsche Musikernatur des 17. Jahrhunderts:

Heinrich Schütz.

Er entstammt, wie so viele Meister dieser Zeit, wie auch die beiden gewaltigen Riesengestalten, die am Eingangstor der heute noch lebendigen deutschen Musik stehen, Händel und Bach, den Thüringer Landen. Zu Köstritz wurde er am 8. Oktober 1585 als Sohn eines wohlhabenden Gastwirts geboren. Der Landgraf Moritz von Hessen, der 1599 den Knaben in Weißenfels, wohin seine Eltern übergesiedelt waren, kennen lernte, gab ihm, durch seine schöne Sopranstimme bezaubert, eine Stelle in der Hofkapelle zu Kassel und sorgte auch für seine weitere wissenschaftliche Ausbildung. So ersichtlich die Sonderbegabung für Musik war, bezog Schütz doch 1607 die Marburger Universität zum Studium der Rechte. Aber der hessische Landgraf griff jetzt zum zweitenmal in seinen Lebenslauf ein, indem er ihm ein jährliches Stipendium von 200 fl. in Aussicht stellte, falls er sich dazu entschließen könnte, sich in Italien zum Musiker auszubilden. Nun zog Schütz 1609 zum erstenmal über die Alpen nach dem prächtigen Venedig und wurde dort Giovanni Gabrielis, des herrlichen Meisters farbenprächtiger Chorkomposition, Schüler.

So kam Schütz gleich zu Anfang seiner musikalischen Tätigkeit in eine allen Neuerungen zugewandte Umgebung. Für seine ganze Entwicklung ist es bedeutsam geworden, daß er bei aller Hochschätzung der alten Kunst, die er vollauf beherrschen lernte, niemals einem Konservativismus verfiel, daß er danach strebte, auch die ältesten Formen mit neuem Geiste zu erfüllen. Überhaupt ist es ein eigentümlicher Zug, der durch das gesamte Schaffen von Schütz geht, daß bei ihm der Geist herrscht, daß man niemals die Empfindung hat, daß etwas um der Form willen da sei, immer ist diese einem Inhalt dienstbar gemacht. Wir haben ihm gegenüber, wie keinem Musiker vor ihm, jenes Gefühl der dramatischen Belebung, des Gestaltens aus einer Situation heraus, die letzterdings ja doch nichts anderes ist, als geistige Ausnutzung formaler Ausdrucksmittel. Wie wacker Schütz sich den Unterricht der großen Venezianer zu eigen machte, be-

wies er seinem Gönner schon 1611 in einem Buche italienischer Madrigale. Als im Jahre darauf Gabrieli starb, kehrte Schütz nach Kassel zurück, verblieb aber nur kurze Zeit im Dienste seines Gönners und folgte 1617 dem Rufe des Kurfürsten Johann Georg von Sachsen nach Dresden. Die kurfürstliche Kapelle erfreute sich seit langer Zeit eines großen Rufes. Schütz steigerte ihn, richtete alles nach dem in der Tat unübertrefflichen venezianischen Vorbilde ein und erreichte in Kirchen- und Kammermusik hervorragende Leistungen. Durch 55 Jahre verblieb Schütz in dieser Stellung, freilich mit mehreren längeren Unterbrechungen, zumal nachdem durch die Kriegsereignisse die Verhältnisse in Dresden zerrüttet worden waren. Seine bedeutsamste ausländische Tätigkeit gehörte Kopenhagen, wo er seit 1633 dreimal Kapellmeister war, der wichtigste Aufenthalt in der Fremde aber wurde für ihn, als er 1628 noch einmal Italien aufsuchte, um sich „derer Fortschritte, die inzwischen die Musik gemacht hatte, zu erkundigen". Daß er auch ohne diese persönliche Berührung sich alle Errungenschaften der neuen Zeit zu eigen gemacht hatte, bewies er dadurch, daß er im Jahre zuvor die erste deutsche Oper geschaffen hatte, die uns leider verloren gegangen ist. (Vergl. S. 321.) Schütz war bald nach seiner ersten Rückkehr aus Italien zu einem der berühmtesten Musiker Deutschlands geworden; zahlreiche Schüler suchten seinen Unterricht. 87 Jahre alt ist er am 6. November 1672 in Weißenfels gestorben, wo er in der Frauenkirche begraben liegt.

Bei Schütz haben wir in der neueren deutschen Musik zum erstenmal das Gefühl der musikalischen Vollnatur. Ihm hatte ein Gott gegeben, in Tönen zu sagen, was er litt und was ihn erfreute. Das Leben hatte ihm mehr der Leiden zugedacht. Früh starben um ihn herum alle, die er liebte, als ein Einsamer durchschritt er den größten Teil seines langen Lebensweges. Aber ein Rasten hat er nie gekannt. Die Zahl seiner uns überlieferten Werke ist bedeutend genug; manches mag noch außer der Oper verloren gegangen sein. Die wichtigsten der Werke sind neben vier Passionen, deren einer nach Markus freilich vielfach die Echtheit abgesprochen wird, den im Charakter hierher zugehörigen „sieben Worten" und „Auferstehungshistorie", die drei Teile der „Symphoniae sacrae", die zwischen 1629—50 erschienen, die „geistliche Chormusik" (29 Motetten, 1648), zahlreiche Gelegenheitswerke, auch deutsche Madrigale, zwölf geistliche Gesänge mit vier Stimmen für kleine Kantoreien, worin wir seine äußerst geschickte Rücksichtnahme auf kleinere Verhältnisse bewundern, u. s. w. Karl Riedel,

der verdienstvolle Leiter des nach ihm benannten Leipziger Gesangvereins, hatte seit 1870 durch verschiedene Ausgaben und vor allem durch die Aufführungen seines Vereins für das Wiederbekanntwerden der wichtigsten Werke unseres Meisters gesorgt; jetzt besitzen wir außerdem eine große kritische Gesamtausgabe von Philipp Spitta (Leipzig 1885—1894).

Die auffälligste Erscheinung ist, daß die große Zahl dieser Werke keinen eigentlich kirchlichen, sondern einen persönlich religiösen, geistlichen Charakter trägt. Der Musiker in Schütz, der nach einem vollen Ausleben seines persönlichen Empfindungslebens trachtete, mochte sich den zahllosen Rücksichten einer kirchlichen Liturgie nicht beugen. Er hat sich selber oftmals in ganz eigenartiger Weise durch die Wahl der Form hohe Schranken auferlegt; aber das geschah aus der persönlichen künstlerischen Überzeugung heraus, daß diese strenge Eigenart einer Kunstform dem Wesen dessen entsprach, was er mitzuteilen strebte. Schütz ist in der Hinsicht einer der wenigen großen Stilkünstler der ganzen Musikgeschichte, der das Wesen des Stils sehr richtig nicht darin sah, daß man in den Formen der alten Kontrapunktik oder in der neuen Art der begleitenden Monodie schuf, sondern darin, daß Inhalt und Form eines Kunstwerkes sich völlig entsprachen und deckten. So hat er, der folgerichtigste und bewußteste Vorkämpfer der neuen italienischen Musik in deutschen Landen, in den Passionsmusiken, deren zwei bedeutendste er erst als Achtzigjähriger schuf, sich aller instrumentalen Begleitung völlig enthalten, dabei freilich die doch so langerprobten und schier abgenutzten Formen der mehrstimmigen Chorkomposition zu einer dramatischen Ausdrucksfähigkeit gesteigert, an die auch die kühnsten niederländischen Meister niemals gedacht hatten. Vielleicht war es gerade diese hohe Stilkunst, dieses stete Hinarbeiten, die Form dem Geiste dienstbar zu machen, daß die Werke von Schütz, wenn sie auch zunächst wohl eine größere Verbreitung erfuhren, doch nicht lange nachgewirkt haben. Er muß verhältnismäßig schnell vergessen worden sein. Auch der gewaltige Bach hat es ja seiner Zeit gegenüber nicht zur Anerkennung gebracht und mußte hinter den rein formalen Talenten zurückstehen. Dagegen hat Schütz auf seine Zeit dadurch stark eingewirkt, daß er sein Schaffen außerhalb der rein kirchlichen Bedürfnisse stellte. In der Musik der evangelischen Kirche, die ja in ihren gottesdienstlichen Veranstaltungen nicht so gebunden war, wie die katholische, erringt nach ihm die geistliche Musik über die kirchliche die Übermacht; die subjektive Aussprache

in „geistlichen Konzerten“, „geistlichen Dialogen“, „geistlichen Andachten“ verdrängt den eigentlichen Gemeindegesang. Es war Bachs höchstes Streben, das persönliche seelische und geistige Empfinden zu solcher Höhe und Weite zu steigern, daß es gewaltig genug war, bei durchaus persönlichem Gehalt das typische Empfinden der Gemeinde einzuschließen. Subjektive und allgemein menschliche Wahrheit zu vereinen gelang Bach, wie später Beethoven in der Instrumentalmusik — zwei in sonst unbekannte Höhen reichende Gestalten, deren persönliches Empfinden so groß ist, daß die Menschheit in der Aussprache desselben das Bekenntnis des eigenen Erlebens sieht.

Schütz reicht zu dieser Höhe nicht hinan; aber dadurch, daß er den in der Zeit liegenden Zug aufs Dramatische, aufs Darstellende, statt wie jenseits der Alpen die Italiener kleinlichen, armseligen menschlichen Stoffen oder mystischen Spielereien zuzuwenden, auf die gewaltigste Tragödie der Weltgeschichte anwandte, hat er in der besten seiner Passionen, der 1666 entstandenen „Historie des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilands Jesu Christi nach dem Evangelium des Matthäus“ ein Werk geschaffen, das Ewigkeitswerte in sich trägt und neben der gewaltigen Schöpfung Joh. Seb. Bachs auch für die Gegenwart seine Wirkung behauptet. In diesem Werke, das seiner äußeren Gestalt nach schon in der allgemeinen Übersicht charakterisiert worden ist, zeigt sich am deutlichsten das Bestreben von Schütz, die Errungenschaften der alten Zeit dem neuen Geiste dienstbar zu machen. Hervorragend bewährt sich die dramatische Natur unseres Künstlers in der Art, wie er seinen Passionen einen Gesamtcharakter wahrt. Die einzelnen Gestalten sind geschlossene Charaktere. Christus hier voll einer stillen, wehmütigen Trauer und ernsten Milde, während er in der Johannespassion einen herben Zug der Größe, fast etwas das gewöhnlich Menschliche von seiner Gottheit Fernhaltendes hat. Aus der breiten, mehr das Menschliche betonenden Erzählung von Matthäus las Schütz mit untrügbarem Tiefblick den so unsagbar gemeinen Charakter des ganzen Vorgehens gegen die Person Christi heraus. Nicht nur die Auftritte des Hohenpriesters, der Zeugen, des Judas, sondern auch die Chöre des Volkes tragen einen schier frivolen Charakter. Wir haben das Empfinden, einem abgekarteten Spiel gegenüber zu stehen. Und die Sicherheit der Masse, daß dieses Spiel gelingen muß, versetzt alles in einen manchmal geradezu teuflischen Übermut. Während die Chöre in der Johannespassion als Äußerungen eines furchtbaren Fanatismus wirken, hat man in der nach Matthäus

mehr das Empfinden eines niederträchtigen Staatsstreichs. Um so hehrer hebt sich dann die erschütternde Tragödie des leidenden Christus ab; für den Verzweiflungsruf: „Eli, Eli, lama asabtani!“ ist niemals eine Melodie voll tieferer innerer Qual, voll hinfälligerer Mühseligkeit erfunden worden. Und nun nach dem Tode, als in kurzen, mit greifbarer Deutlichkeit schildernden Sätzen der Aufruhr der Natur geschildert wird, da wirkt dann der Umschwung aus dem tollen Übermut in tiefste Ergriffenheit und furchtbares Entsetzen in den Chören um so gewaltiger. Was all der berufsmäßigen dramatischen und Oratorienmusik vor Gluck nicht gelungen ist, das ist in dieser Passion erreicht: die gewaltige musikalische Tragödie.

Wie schon in der allgemeinen Übersicht erwähnt wurde, verwenden die „sieben Worte“ im Gegensatz zu dieser Passion die Begleitung der Instrumente in einer geradezu genialen Weise, zeigen also den neuen Stil der Monodie. Auch dieses Werk hat bis auf den heutigen Tag nichts von seiner Wirkungsfähigkeit eingebüßt. Die „Symphoniae sacrae“, unter denen der 1650 erschienene dritte Teil am bedeutendsten ist, kann man als Seitenstück zur italienischen Kantate Carissimis auffassen. In der Melodieerfindung ist Schütz weniger biegsam als dieser Italiener, aber von ungleich höherer Kraft, und in den Chorsätzen gehorcht ihm das Material der menschlichen Stimme zu jeglicher Gefühlsregung. Auch darin bekundet sich der Deutsche und doch auch der Zögling der großen venezianischen Chormeister, daß Schütz vor allem Vokalkomponist ist, sein eigentliches Material ist die Menschenstimme, die Instrumente treten nur erhöhend und füllend, aber nicht eigentlich bereichernd hinzu.

Noch sind kurz zu erwähnen die meisterhaften Motetten der „geistlichen Chormusik“; die in ihrem gewaltigen Aufbau, in der großzügigen Gegenüberstellung der Chormassen echt venezianischen Psalmen und daneben auch die feinen, leider auf recht dürftige Dichtungen von Opitz gesetzten Madrigale. Gerade der Name Opitz ruft dann noch eine Bemerkung hervor, die so nahe liegt, leider aber fast immer übersehen wird. Unsere Literaturgeschichte spricht mit Recht von einem völligen Verdorren des einst so blühenden Gartens, unsere Kunstgeschichte muß dauernd die völlige Ohnmacht Deutschlands in dieser Periode eingestehen, aber man hat kein Recht, darum von einer völligen Ermattung des deutschen Geistes zu reden. Wie unbeugsam dieser in seinem Besten und Innerlichsten, im seelischen Empfinden ist, zeigt nichts deutlicher als die Gestalt des großen Heinrich Schütz, der das

ganze Elend des dreißigjährigen Krieges, in einem der am schwersten heimgesuchten deutschen Landesteile miterlebt und miterlitten hat.

Siebentes Kapitel.

Die evangelische Kirchenmusik.

Wir können die evangelische Kirchenmusik dieses Zeitraums kurz behandeln, trotzdem oder vielmehr weil sie die deutsche Musik dieser Zeit ist. Zwar war in diesem Jahrhundert der Geist auch der evangelischen Landesteile der Fremde mehr als jemals früher oder später zugänglich; aber immerhin, auf diesem Gebiete konnte man das vom Auslande Geschaffene nicht so völlig übernehmen. Man konnte nur das eigentlich Musikalische davon brauchen, mußte die fremden Formen mit eigenem Geiste erfüllen; denn die übrigen Länder, die an der Musik beteiligt waren, vor allem das tonangebende Italien, waren durchaus katholisch. Die neue evangelische Kirche stand mit ihrem noch stark ausgeprägten Leben dieser Welt schroff gegenüber und mußte aus Eigenem das Charakteristische der Musik schaffen, die sie von vornherein in ihrem Leben zu einer sehr wichtigen Stellung berufen hatte. Andererseits aber befand sich die deutsche evangelische Kirche der Musik gegenüber in derselben Lage wie die katholische Kirche des Mittelalters. Sie nahm die Musik, wie sie war und wurde, in sich auf, bot ihr eine Heimstätte und stellte keine anderen Forderungen an sie, als daß sie ihr das Beste gab, was sie vermochte, und daß sie dem religiösen Geiste in der Kirche nicht widersprach.

Indes das, was sich bei der Musik überhaupt übernehmen läßt, ist ja nur ein Gefäß, in das man jeden beliebigen Inhalt gießen kann. Die musikalische Form an sich ist das Untergeordnete, erst der belebende Geist gibt ihr Bedeutung und Charakter. Die evangelische Kirche konnte aber umso leichter die sich neu entwickelnden Formen der Musik übernehmen, als sie erstens keine Überlieferungen hatte, als ihr im Gegenteil eine Musik, die sich nicht in der katholischen Kirche völlig entwickelt hatte, geradezu willkommen sein mußte, als endlich diese neue Musik mit ihrem subjektiven Charakter der evangelischen Kirche in steigendem Maße mehr entsprach. Denn auch der Prote-

stantismus entwickelte sich schnell über das Gemeindebewußtsein hinaus zur mehr persönlichen Religiosität. In gleicher Weise entwickelte sich die evangelische Kirchenmusik aus einer ausgesprochen kirchlichen zu einer mehr geistlichen. Das geht so weit, daß die einzige durchaus kirchliche Gattung, der evangelische Gemeindechoral, vom 17. Jahrhundert ab nicht nur eine immer geringere Pflege erfährt, sondern auch im bereits vorhandenen Besitzstande erstarrt. Das ist aber eigentlich die einzige wenig erfreuliche Tatsache, die wir aus der evangelischen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts bis hin zu Bach zu berichten haben. Übrigens ging gerade in den evangelischen Landesteilen in der harten Zeit des 17. Jahrhunderts das künstlerische Leben fast ganz in der Kirche auf. Die evangelischen Fürstenhöfe Deutschlands haben für die Pflege der Musik weniger zu bedeuten, als die katholischen süddeutschen Höfe. Dagegen treten Städte und Gemeinden hier bedeutsamer hervor, sie aber brauchen viel eher Kirchenmusik als die Höfe. Da endlich im Gegensatz zu katholischen Gegenden noch kein wesentlicher Vorrat überlieferter Musik vorhanden war, gab es für die evangelischen Tonsetzer kein besseres Schaffensgebiet als die Kirche, und sie fanden hier um so mehr Befriedigung, als sie ihr subjektives Empfinden ja völlig ausleben konnten.

So haben wir in den vorangehenden Abschnitten erfahren, daß selbst die Oper im evangelischen Hamburg die Einbeziehung kirchlicher Werke anstrebte; daß das Oratorium, während es in den katholischen Landen immer mehr verweltlichte, hier schließlich in der Kirche aufging; wir haben gesehen, wie ein Schütz seine gewaltige dramatische Natur infolge des religiösen Grundzuges seines Wesens in geistigen Werken auslebte; wie die Instrumentalmusik in der kirchlichen Orgelkunst sich am großartigsten betätigte; und auch im Kunstgesang vermochten wir umsoweniger eine Trennung zwischen weltlicher und kirchlicher Musik vorzunehmen, als nicht nur die gleichen Komponisten auf beiden Gebieten tätig waren, sondern auch die stilistische musikalische Entwicklung auf beiden Seiten dieselbe ist. Immerhin müssen wir gerade hier auf dem Gebiete des kirchlichen Gesanges noch einige ergänzende Linien einzeichnen.

Die Entwicklung des neuen Musikstils, die etwa ums Jahr 1600 einsetzt, hatte für das evangelische Kirchenlied eine merkwürdige Doppelerscheinung zur Folge, indem einerseits die Melodiebildung, die für den einstimmigen Gemeindegesang maßgebend war,

aus dem Boden des Volkstümlichen losgelöst ward, während andererseits die Kunstform der evangelischen Kirchenmusik zunächst volkstümlicher wurde. Mit dem Augenblick, wo sich das neue Musikempfinden durchzusetzen begann, wurde die musikalische Kunst aus einem kunstreichen Setzen von Notenwerken zum Erfinden. Früher hatte, wie wir ja immer wieder betont haben, das Wesentliche der Tätigkeit des Komponisten darin bestanden, über einen gegebenen Cantus firmus als Fundament ein kunstvolles Stimmengebäude aufzurichten. Von jetzt ab wurde die Pracht dieses Gebäudes geringer eingeschätzt, als das Fundament. Ja man kam schnell dahin, ganz einfache Formen vorzuziehen, sofern sie nur den durchaus eigenen Charakter ihres Erfinders an sich tragen. Die moderne Musik ist, das muß immer und immer wiederholt werden, zunächst eine große Vereinfachung gegenüber der mittelalterlichen polyphonen Musik. Das einstimmige Lied mit der ja so ganz schüchternen instrumentalen Begleitung nimmt sich fast kärglich neben den stolzen Domen der kontrapunktischen Baukunst aus. Aber es besitzt gegenüber diesen die Fähigkeit der Farbe, des charakteristischen Ausdrucks jeder seelischen Regung. In Wirklichkeit ist darum die neue Musik entschieden viel volkstümlicher als die alte, und wenn wir doch als erste Wirkung die Loslösung aus dem Boden des volkstümlichen Liedes betonen mußten, so haben wir nicht die Kunstformen, sondern die Melodiebildung selbst im Auge. Diesen seinen Melodienschatz hatte, wie wir an anderer Stelle (vergl. S. 184 f.) ausgeführt haben, die evangelische Kirche im wesentlichen dem deutschen Volksliede entnommen, und wo es zu melodischen Neubildungen kam, wurden diese ganz im Charakter des Volksliedes geschaffen. Das trifft zu für Philipp Nicolais (1556—1608) „Wie schön leuchtet der Morgenstern", Melchior Francks (1580—1639) „Jerusalem, du hochgebaute Stadt", für die noch heute im Gesangbuch lebendigen Gesänge von Melchior Vulpius (1560 bis 1616), Teschner, Joh. Hermann Schein („Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt'") und auch noch für Johannes Crüger (1598—1662), den Vertoner zahlreicher Gerhardscher Dichtungen.

Vom 17. Jahrhundert ab, verloren die Erfinder von Melodien, deren Zahl mit der neuen Auffassung des musikalischen Berufs stets zunahm, den Zusammenhang mit dem Volksliede der älteren Zeit. Wie die Dichtungen sich der Madrigalform oder zuweilen sogar recht künstlichen Gebilden näherten, wurden auch die Komponisten von dem monodischen Stil und noch vorher von der italienischen Madrigal-

komposition beinflußt, der es weit mehr auf Schönheit der Melodieführung als auf Kraft und charaktervolle Bewegung ankam. Die Bedeutsamkeit, der mehr typische Charakter der Melodie mußte in gleichem Maße verloren gehen, als man mit ihr nur das subjektive Empfinden des einzelnen kundtun wollte. Die Allgemeingültigkeit, die ein hervorragendes Kennzeichen aller Volksliedmusik bildet, wurde willig preisgegeben gegen die Sonderbedeutung, den ganz persönlichen Charakter jedes einzelnen Liedes. So entwickelte sich aus dem einstimmigen Gemeindechoral langsam die geistliche Arie, die letzterdings nicht Gemeindegesang, sondern Sololied ist. Daß viele dieser so subjektiv und persönlich empfundenen Lieder nachher doch langsam durch langen Gebrauch zu Gemeindechorälen wurden, ändert um so weniger am Gesamtbilde, als zu dieser Entwicklung eine Umbildung der Melodie wenigstens in rhythmischer Hinsicht vorgenommen wurde, eine Umbildung, die man eigentlich als Entrhythmisierung, als Gleichmachung, so ähnlich, wie sie einmal in den gregorianischen Choral (cantus planus) eingegriffen hat, bezeichnen könnte. Die Komponisten, die auf diesem Gebiet des evangelischen Kirchengesangs Bedeutung haben, sind dieselben, die wir auch für die Entwicklung des weltlichen Liedes zu nennen hatten. Heinrich Albert steht auch hier an der Spitze. Joh. Georg Ebeling, die beiden Ahle, Joachim Neander und viele andere folgten ihm nach. Die geistliche Liederdichtung hat im 17. Jahrhundert einen ganz ungeheuren Umfang angenommen. Die Zahl der geistlichen Liedertexte reicht hoch in die Tausende, und wenn auch die der Melodien viel geringer ist, so kann man sie immer noch auf rund 10 000 von etwa 500 verschiedenen Tonsetzern veranschlagen.

Für die Modernisierung der evangelischen Kirchenmusik wurde der Pietismus, der überaus fruchtbar in der Hervorbringung neuer Weisen war, besonders bedeutend, da er ja das subjektive Empfinden ganz besonders betonte. Die Aufklärungsperiode hingegen vollendete dann die Modernisierung in dem unangenehmen Charakter einer Verweltlichung. Ihr kam es, wie Johann Friedrich Doles (1715—1797), Johann Sebastians Nachfolger im Thomaskantorat zu Leipzig sich ausdrückte, darauf an, für das Kirchenlied „die leichte Faßlichkeit und Folge der Rhythmen, die simple und kräftige Harmonie und die herzschwelgende Melodie, die man oft und besonders in den neuen Opern antrifft", zu gewinnen. Mit dieser Entwicklung hielt eine gewisse Verachtung des alten Gemeindechorals gleichen Schritt, so daß Johann Heinrich Knecht über diesen köstlichsten Besitz seiner

Kirche eigentlich nichts anderes Charakteristisches zu melden wußte, als daß er „der langsamste Gesang sei, der nur gedacht werden kann". Aus dieser späteren Zeit der Entwicklung des evangelischen Kirchenliedes seien schon hier, außer dem oben erwähnten Doles und dem sehr fruchtbaren Knecht (1752—1817), dessen Lieder hauptsächlich in Schwaben beliebt sind, noch genannt: K. Ph. E. Bach („Gott ist mein Lied"), J. J. Quantz („Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre"), J. Ch. Kuhnau („An dir allein hab ich gesündigt"), J. G. Bäuerlein („Wenn ich einst von jenem Schlummer"), J. F. Christmann („Preis dem Todesüberwinder").

Auch der alte, aus dem Reformationszeitalter stammende Choral hatte während dieser Entwicklung zum modernen Liede immer mehr seinen Charakter eingebüßt und war in der Tat gewissermaßen zum langsamsten und leblosesten Gesang geworden, den man sich denken kann. Mit der Gleichgültigkeit der Komponisten gegen ihn hatte er seinen alten Volksliedcharakter eingebüßt. Aus dem lebensvollen rhythmischen Choral war der gleichmäßige und dabei dann freilich recht langsam hingezerrte Choral geworden. Es ist ganz sicher eine Notwendigkeit für die evangelische Kirche, wenn sie sich den Besitz ihrer uralten Melodien, dieses köstlichen Volksgutes, lebendig erhalten will, hier endlich zu einer gründlichen Reform zu gelangen und deshalb den Choralvortrag wieder rhythmisch zu gestalten. Das ist keine Neuerung, sondern nur eine Wiederbelebung des ursprünglichen Zustandes. Nur da seinerzeit die Choräle, der Zeitgewohnheit entsprechend, ohne Taktstriche notiert wurden, konnte der heutige Zustand eines völlig erstarrten und unlebendigen Vortrags entstehen, der die ganze Wirkung dieser Gesänge gefährdet und ein Besitztum zu totem Kapital zu machen droht, das lebenspendendes Volksgut sein müßte. Die maßgebenden Kreise müssen sich davon überzeugen, daß die Reform des Gemeindegesangs, nach der alle verlangen, nur von der Musik aus gelingen kann. Alle Textrevisionen der evangelischen Gesangbücher haben nicht dazu verholfen und werden nicht dazu verhelfen, den Gesang einheitlich zu machen oder eine sichere Handhabe für seine Ausführung zu schaffen. „Die ganze Choralfrage ist letzterdings eine rhythmische; es handelt sich nur um die Taktstriche", wie G. Weimer in seiner Schrift „über Choralrhythmus" bereits 1899 betont hat. Und auch H. A. Köstlin meinte: daß es über die Frage, wie die Choräle „rhythmisch auszulegen und in modernen Taktbildern darzustellen seien, zur Verständigung kommen muß im Interesse der einheitlichen

Auffassung und Wiedergabe dieser Melodien durch Chor und Gemeindegesang, versteht sich gewiß für uns alle von selbst . . . Wenn es gelänge, bei allen diesen Melodien eine rationelle Taktierung zu Gesicht zu bringen, die sich nicht nur als die relativ beste Form herausstellte, sondern als die adäquate Wiedergabe des ursprünglichen Bewegungsbildes der Melodie erwiese und damit der Diskussion ein Ende machte, dann stände der Fixierung dieser Form auch in offiziellen Büchern wahrlich nicht das Geringste im Wege." (Korrespondenzblatt des evangelischen Kirchengesangs für Deutschland, 1900) Der böseste Feind einer glücklichen Neurhythmisierung und damit Neubelebung des evangelischen Kirchenliedes ist der Polyrhythmus, d. i. der häufige Wechsel des Rhythmus innerhalb desselben Liedes. Das ist ein so unmusikalisches und so durchaus unvolkstümliches Gebahren, für das sich freilich in etlichen Tanzformen, aber doch da in viel weiterem Rahmen Gegenstücke erblicken lassen, daß eigentlich nur der unlebendige Historiker zu einer so hartnäckigen Verteidigung dieser Form kommen kann. Im übrigen scheinen mir die Polyrhythmiker durch H. Posts Studie „Zur Reform des protestantischen Kirchengemeindegesangs in Deutschland" (Berlin 1904) widerlegt, und „dem lächerlichen, aber auch sehr gefährlichen Popanz des Polyrhythmus der Garaus gemacht zu sein". Außerdem meine ich, daß die Neubelebung des evangelischen Kirchenliedes für die Musik der evangelischen Kirche und überhaupt für das geistige und religiöse Leben von so ungeheurer Bedeutung ist, daß man in den Bestrebungen zu einer für uns Heutige annehmbaren Wiederbelebung sich auf keinen Fall durch historische Bedenken hemmen lassen dürfte. Der historische Sinn ist ja gewiß etwas sehr Schönes, aber sehr oft gar nicht am Platze. Es kommt nach meinem Dafürhalten gar nicht darauf an, ja ich meine es widerspricht geradezu dem evangelischen Geiste, den Nachdruck so auf das historisch Gewesene zu legen. Das lebendig Gegenwärtige hat recht. Beim römischen Choral, der jenseits aller Zeitlichkeit, jenseits aller Nationalität steht, hat die Geschichte zu entscheiden; beim evangelischen deutschen Kirchenliede gilt es, Treue zu wahren gegen den Geist des Volksliedes, der in ihm lebt und der verlangt, daß die Lieder den heutigen menschlichen Bedürfnissen entsprechen und auch auf die heute geltenden musikalischen Vorbedingungen sich aufbauen müssen. Also abgesehen davon, ob der Polyrhythmus sich auf historische Rechte stützt — wie ich aus musikalischen Gründen nicht glaube —, ein wirkliches Lebendigbleiben des evangelischen Ge-

meindekirchengesangs ist nur ohne ihn möglich. Und darum muß diese Theorie fallen, denn das Kirchenlied muß lebendiger Volksbesitz bleiben.

* * *

Im evangelisch kirchlichen Kunstgesang hatte die neuere Musik zunächst eine Erhöhung der Volkstümlichkeit zur Folge. Es ist an früherer Stelle hervorgehoben worden, daß die vielverbreitete Meinung, als hätten die Reformatoren von vornherein den einstimmigen Gemeindegesang im Auge gehabt, nicht zutrifft, daß sie vielmehr den mehrstimmigen Chorgesang anstrebten. Dieser übernahm damals naturgemäß die ausgebildeten Formen des Chorsatzes, wie er von den niederländischen Kontrapunktikern so hoch entwickelt worden war. Aber bei der Bedeutung, die das Textwort in der evangelischen Kirche von vornherein erhielt, mußten alle jene Bestrebungen willkommen sein, die zu einer Erhöhung der Verständlichkeit des Textes beitrugen. So kommt es, daß die musikalischen Bestrebungen des katholischen Italiens für die Entwicklung des evangelischen deutschen Kirchengesangs am wichtigsten wurden. Wir haben bei der Darstellung des Kunstgesangs in dieser Epoche diese Entwicklung genau dargelegt und die dafür bedeutenden Komponisten dort aufgezählt (vergl. Kap. IV. dss. Buches). Das Wichtigste war, daß mit dem alten Tenorprinzip gebrochen wurde, wonach die Melodie im Tenor lag. Luther selbst war ein begeisterter Bewunderer der alten Polyphonie. Volkstümlich konnte sie schon deshalb nicht werden, weil dabei die eigentliche Melodie, an der doch gerade das Volk hält, kaum herauszuhören war. Das wurde nun anders, wenn diese Melodie in die Oberstimme rückte, wobei dann die übrigen Stimmen mehr die harmonische Stützung abgaben. Dann konnte das ganze Volk die Melodie mitsingen und der geschulte Sängerchor fügte die übrigen Stimmen hinzu. Auf diese Weise „hörte", wie Kretzschmar sich ausdrückt, „der gemeine Mann seine eigenen lieben Weisen in der Kirche in einer Form, welche ihm einzustimmen erlaubte, deren sinnvolle und kunstvolle Harmonie aber sein Denken und Fühlen höher trug".

Diese, von Osiander, Haßler, den beiden Prätorius, Bodenschatz, Eccard, u. a. vertretene Art des Chorsatzes war im neuen Stil die einfachste Form der Motette, die ja auch in der älteren kontrapunktischen Musik einen breiten Raum eingenommen hatte. Jetzt schufen in der protestantischen Kirche vor allem Melchior Franck („In den Armen

dein"), Andreas Hammerschmidt („Schaff' in mir, Gott") und Heinrich Schütz größere Kunstgebilde dieser Art, die von lebendigster Bewegung in den Motiven und durch einen sehr ausdrucksvollen Wechsel innerhalb der Chorgruppen ausgezeichnet sind. Ohne Zwang fand sich hier nun die Instrumentalbegleitung hinzu. Und da man überhaupt der Fülle neuer Formen und neuer Zusammensetzungen des Klangkörpers gegenüber, die jetzt emporkam, sich alle Freiheit wahrte, umschrieb man den in seiner Bedeutung ziemlich eng umgrenzten Namen „Motette" lieber durch die allgemeinere Bezeichnung „Cantiones sacrae", „geistliche Gespräche", „Dialoge" und dergl. Immerhin vermochte in Deutschland die instrumental begleitete und mehr dramatisch aufgebaute Motette die alte a capella-Motette nicht ganz zu verdrängen. Hierin zeigt sich der Einfluß der Kurrenden, die bei ihren Umzügen auf der Straße und vor den Häusern natürlich unbegleitete Gesänge brauchten. Diese Kurrenden haben für das musikalische Leben des 17. und 18. Jahrhunderts, zumal in dem so bedeutsam hervortretenden Thüringen und Sachsen, eine sehr wichtige Stellung. Hier lebte nicht nur echte musikalische Freudigkeit, sondern auch eine hervorragende musikalische Tüchtigkeit. Die ganz bedeutende Beherrschung des musikalischen Handwerks, die wir bei einer fast unbegreiflich großen Zahl der damaligen Kantoren und Organisten finden, ist nur aus einem steten Beruf für die Forderungen des täglichen Lebens zu schaffen, erklärlich; die hohe Gesangsfertigkeit weiter Kreise, die vorhanden gewesen sein muß, um diesen ungeheuren Musikschatz auszuführen, erklärt sich nur aus einer ständigen Übung; beides ist zu einem großen Teil das Verdienst der Kurrenden. Der neue Geist offenbart sich allerdings auch in den für sie bestimmten Chorkompositionen; und zwar nicht nur in den sehr häufigen Orgelfiguren in der Gesangstimme, sondern auch in einem Hinzielen auf die mehr dramatischen Effekte der Ausnutzung gegensätzlicher Stimmungen und in der scharf herausgebildeten Deklamation. Der Oheim unseres großen Joh. Seb. Bach, auf dessen Motettenkomposition die Art der Kurrenden auch wesentlichen Einfluß geübt hat, Michael Bach, ist einer der vorzüglichsten Vertreter der älteren Art solcher Chorkonzerte.

Neben der Motette ist auch in der evangelischen Kirche Deutschlands die Kantate die wichtigste Kunstform des Gesanges. An anderer Stelle haben wir ausgeführt, daß diese Form gewissermaßen ein Seitenstück zur instrumentalen Suite ist, daß sie von den Italienern entwickelt wurde und durch Carissimi den ersten Abschluß erhielt, indem

es ihm gelang, den Streit zwischen den begleiteten Sologesängen und den Chorabschnitten glücklich auszugleichen. Mit dem Eintritt der Kantate in die Kirche wird die Stellung des Chors wieder bedeutender. Außerdem beherrschte man in Deutschland damals die Form der Arie noch nicht in solchem Maße, daß diese zur gleichen Stellung hätte gelangen können wie in Italien, auch wenn nicht der kirchliche Schauplatz es nahegelegt hätte, an Stelle der Arie den Choral zu verwenden, der ja durch die Bestrebungen der neueren Tonsetzer viel geschmeidiger geworden war, andererseits für die evangelische Kirchenmusik das charakteristischste Merkmal abgab. So zeigen die meisten Kantaten, die in Deutschland am Anfang des 18. Jahrhunderts entstanden, eine breite Ausnutzung des Chorals. Dieser stellte sich umso leichter ein, als die meisten Kantaten auf die Texte von Gesangbuchliedern komponiert wurden, die nur durch Einschiebung von Bibelstellen erweitert waren. Auch die Kantatenkomposition nimmt schon vor Bach, an den wir immer denken, wenn wir von ihr sprechen, einen breiten Umfang ein. Vor allem der bereits wiederholt erwähnte Telemann hat seiner ja überall merkwürdigen Fruchtbarkeit auf diesem Gebiete vollen Lauf gelassen und nicht weniger als zwölf ganze Jahrgänge von Motetten und Kantaten geschaffen.

Neben diesen mehr für Chor bestimmten fanden auch alle solistisch gedachten in Italien ausgebildeten musikalischen Formen jetzt in Deutschland Eingang. Die evangelische Kirchenmusik hat es, außer den an anderer Stelle gewürdigten Werken von Heinrich Schütz, in diesem Jahrhundert ja nicht zu gewaltigen, ihre Zeit überlebenden Gebilden gebracht. Aber es ist eine schier unbegreifliche Fülle von Leben und Streben, das uns die Tätigkeit der meist in recht dürftigen und bescheidenen Verhältnissen wirkenden protestantischen Tonsetzer dieser Periode vorführt. Es ist, als hätten tausende fleißiger Hände, tausende tüchtiger Köpfe, tausende warmfühlender Herzen aus dem vielfach verschütteten Quell des deutschen Lebens alle die Kräfte zusammendrängen müssen, die dazu nötig waren, daß ein ganz gewaltiger Geist, dessen Erscheinen niemals von den äußeren Umständen des Volkslebens abhängig ist, der erscheint als ein vom Himmel geschenktes Gut, wie ein Wunder wirkend und wie ein Wunder schaffend, daß ein solcher Geist wie er in Joh. Seb. Bach fast einzigartig in der Geschichte aller Künste vor uns tritt, alles bereit fand, um nun seine unvergleichlichen Wunderwerke aufzubauen. Auch er hat gewirkt in ganz bescheidenen Verhältnissen, schier ungekannt von der Welt, unerkannt von seiner Zeit.

Es ist eins der schönsten Bilder, das die ganze Musikgeschichte zu zeigen hat, dieses Walten und Schaffen in der Stille, in der Enge, aus ihr hinaus in die Höhe einer über alle Zeiten hinausragenden Kunst.

Achtes Kapitel.

Die katholische Kirchenmusik.

Die charakteristischste Erscheinung der katholischen Kirchenmusik seit Palestrina ist, daß sich ein Stilproblem erhebt, daß man seit dem Wirken des Mannes, dessen Schaffen den Gipfelpunkt der katholischen Kirchenmusik bedeutet, von einer

Kirchenmusikfrage

sprechen muß. Diese Frage besteht in der Tat seit 1600 und wenn sie für gewisse Zeiten mehr in den Hintergrund tritt oder ganz zu verschwinden scheint, so liegt das an einer Gleichgiltigkeit ihr gegenüber, die sich zumeist mit allgemeiner Teilnahmlosigkeit für Kirchendinge deckt, nicht aber an einem Behobensein des Problems. Seit einigen Jahrzehnten ist dagegen die Kirchenmusikfrage vor allem in den deutsch sprechenden Ländern stark in den Vordergrund getreten. Ihre glückliche Lösung ist von der höchsten Wichtigkeit für eine gedeihliche Weiterentwicklung der Kirchenmusik und damit des künstlerischen Lebens unseres Volkes überhaupt.

Ja, des Volkes. Es handelt sich hier keineswegs bloß um eine innere kirchliche Angelegenheit, sondern um einen wichtigen Wert unseres gesamten künstlerischen Volkslebens. Denn noch bestehen Fr. W. Riehls Sätze in seinem köstlichen „Brief an einen Staatsmann" zu vollem Recht, die da lauten: „Die Musik ist ein ebenso gewaltiger Faktor in der Gesittung eines Volkes, wie Poesie und bildende Künste und Wissenschaft", und dann wieder: „Die einzige höhere Kunstschule des gemeinen Mannes ist die Kirche." Da vor allem der Landbewohner und damit der größere Teil der Bevölkerung unseres Vaterlandes in der Tat nur in der Kirche etwas von Kunst zu hören und zu sehen bekommt, ist die Frage der kirchlichen Kunst eine Volksfrage; sie

wird für die Musik um so wichtiger, wenn wir bedenken, wie wenig gesunde Musik von weltlicher Seite heute in unser Volksleben getragen wird. So wenig man leugnen mag, daß in der einseitigen Vorherrschaft der kirchlichen Kunst eine Gefahr für das Verständnis der weltlichen Kunst liegen kann, so wird doch jeder diese Schädigung gern in Kauf nehmen, wenn er bedenkt, daß die kirchliche Kunst auch gleichzeitig im höchsten Sinne religiöse Kunst sein soll. Sie hat also die wichtigste Aufgabe aller Kunst: Beziehungen anzuknüpfen, zwischen Außen- und Innenwelt des Menschen, zwischen diesem und der Sehnsucht nach jenem höheren, allumfassenden Göttlichen, für den größten Teil unseres Volkes zu erfüllen.

Allerdings jene Zeit ist für immer vorbei, wo sich die Begriffe „Religion und Kirche" völlig deckten. Die katholische Kirche hatte eine solche Zeit in der Blüte des Mittelalters, als Scholastiker und Mystiker nebeneinander wirken konnten, als man in der bestehenden Form die einzige Möglichkeit sah, Gott zu dienen. So lange dieser Zustand dauerte, also trotz mancher Trübungen bis in den Beginn des 16. Jahrhunderts, hat es die Kirche auch verstanden, jeweils die zeitgenössische Kunst in ihren Dienst zu stellen, oder besser, die Kirche war unbefangen genug und glaubte so sehr an die Heiligkeit der durch die Kunst dargestellten Gegenstände, daß sie sich mit den verschiedensten Arten der Ausführung zurechtfand. So sehen wir in der Malerei Raffaels Schönheitskultus des menschlichen Körpers neben Fra Angelicos Seelenmalerei, die den Körper nur als Kleid der Seele kennt. Eines Rubens kraftstrotzende Lust an üppigen Körperformen steht neben der mönchischen Enthaltsamkeit unserer altdeutschen Maler. Die Kirche vertrug ebensogut Murillos ekstatische Glut, wie die herbe Männlichkeit Dürers; sie hatte Raum für den Titanengeist Michelangelos, wie für die etwas hausbackene Frömmigkeit der Niederländer.

Seit der Reformation ist dieses Verhältnis der Kirche zur Kunst befangener geworden, und zwar um so mehr, je schroffer der Begriff der Kirchlichkeit als eines Gegensatzes zur Weltlichkeit herausgebildet wurde. Die Kirche hat bis auf den heutigen Tag nicht aufgehört, die Kunst zu pflegen; ihrer Kunst aber fehlt heute das Wichtigste, eine gesunde Weiterentwickelung und der enge Zusammenhang mit dem gesamten menschlichen Leben. Vielleicht wäre auch dieser Zustand an sich noch nicht so schädlich; es gibt ja unter den feinsten Kunstkennern viele, die in der Kunst einer vergangenen Zeit ihr höchstes Genüge finden, und so könnte man wohl auch behaupten, daß die

Kirche auch dann ihre Aufgabe als „Kunstschule des gemeinen Mannes" erfüllen könnte, wenn sie eine ältere Kunst pflegt, sofern diese Kunst nur eben gut ist. Das ist gewiß bis zu einem hohen Grade wahr, und es ist noch nicht der kurzsichtige Barbar erstanden, der behauptet hätte, die alten Dome des Mittelalters, die herrlichen Malereien vergangener Jahrhunderte vermöchten auf das Gemüt des heutigen Volkes nicht mehr einzuwirken. Aber die Kirche braucht stets eine neue Kunst. Sie braucht vor allem stets eine neue Musik, denn die Musik muß von der Stunde für die Stunde immer neu reproduziert werden, um als lebendiger Wert wirken zu können, und dieses neue Schaffen wird unfruchtbare und unwahre Epigonenarbeit bleiben müssen, wenn die Künstler nicht ihre ganze Persönlichkeit in ihm auszuleben vermögen. Darin beruht ja das höchste Geheimnis aller künstlerischen Wirkung, daß wahre und natürliche Aussprache einer Persönlichkeit unvergänglich ist, daß dagegen jeder Zwang, in den fremden Formen vergangener Tage sich zu äußern, die Kunst um diesen innersten Lebensnerv bringt.

Überdies ist noch ein anderer Umstand zu bedenken, der gerade bei den eigentümlichen Vorbedingungen für ein fruchtbares Genießen der Musik besonders ins Gewicht fällt. Wenn auch jenes Wort Riehls wahr und die Kirche bis heute die wichtigste Kunstschule des gemeinen Mannes geblieben ist, so sind doch dem Geiste der Zeit heute die Wege in die Volksseele nicht mehr zu verstopfen. Dieser Zeitgeist, der sich doch zuerst in der Kunst offenbart, dringt zuletzt in die verborgensten Winkel und gewinnt schließlich auf das Empfinden und Fühlen des letzten Bauernweibleins einen gewissen Einfluß. So kommt es, daß eine gezwungene Zurückversetzung in alte Kunstformen leicht als Rückständigkeit erscheint und damit wirkungslos wird. Man bedenke doch z. B., daß, wenn heute in einer Dorfkirche Gemälde in den herbsten altgotischen Formen angebracht werden, jeder Bauer so viel Sinn für Körperformen hat, daß ihm diese Art der Zeichnung als unwahr, jedenfalls als unschön auffällt. Jenes Gefühl der Ehrfurcht und Achtung vor dem alten, dem geschichtlich ehrwürdigen, das in jeder Brust lebt, kommt hier nicht als ausgleichende Kraft in Betracht, wie bei Originalwerken aus alter Zeit. So muß diese Nachahmungskunst wirkungslos bleiben, wenn sie nicht gar einen feindlichen Gegensatz zur kirchlichen Kunstpflege hervorruft. Am allerersten tritt dieses Verhältnis bei der Musik ein. Wir haben an anderer Stelle ausgeführt, daß die Wirkungsfähigkeit der Musik zeitlich be-

grenzt ist. (S. 88 ff.) Die immer vorhandenen Schwierigkeiten, ältere Musik vollauf zu genießen, müssen zu unübersteiglichen Hindernissen werden, wenn, wie es ja der Fall ist, die Wandlung in den Kunstformen auf einer völligen Umgestaltung des künstlerischen Fühlens und Empfindens beruht. Gerade von der Musik empfängt auch der Bewohner der abgelegensten Gegend noch eine beträchtliche Fülle neuer Kunst, wenn auch keineswegs des Guten derselben. Es muß sich also gerade älteren, von den heutigen wesentlich verschiedenen Musikformen gegenüber ein Empfindungsgegensatz beim breiten Volke herausbilden, der alle künstlerische Wirkung aufhebt, wenn nicht andere Kräfte mitwirken. Diese sind z. B. tätig bei der ganz eigenartigen Welt des Chorals, keineswegs aber für die kontrapunktische Kunstmusik der früheren Zeit. —

Die Musik nimmt im Gottesdienst der katholischen Kirche eine viel wichtigere Stellung ein, als die anderen Künste. Sie ist eigentlich die einzige Kunst, die mit dem Gottesdienst wesentlich verbunden ist. Daher kommt es, daß die Kirchenmusik in viel höherem Maße als etwa die kirchliche Malerei angewandte Gebrauchskunst ist. Die Musik hat in der Kirche ganz bestimmten Zwecken zu dienen, wohlverstanden zu dienen; sie ist als Kirchenmusik, als gottesdienstliche Musik nicht Selbstzweck, sondern Teil des Gottesdienstes. Es ergibt sich daraus klar, daß die Kirche das Recht hat, für diese Musik, die sie zum Teil ihres Gottesdienstes macht, bestimmte Gesetze aufzustellen. Es handelt sich vor allem darum, ob es trotz dieser Gesetze der Musik möglich ist, ihren inneren künstlerischen Gesetzen treu, also Kunst zu sein. Die ganze Entwicklung der Musik von den Anfängen der Neuzeit bis 1600 bejaht diese Frage. Wir haben ja aus zahlreichen Abschnitten unseres Buches erfahren, daß die Kunstmusik dieser Zeit sich mit der Kirchenmusik deckt. Dabei verdient besonders hervorgehoben zu werden, daß die polyphone Kunstmusik der Niederländer und Italiener sich im Gegensatz zum altchristlichen und altkirchlichen Choral entwickelt hat. Daran ändert der Umstand nichts, daß der Tenor zahlreicher polyphoner Kunstwerke diesem Choral entnommen war. Der Geist der beiden Künste ist ein durchaus verschiedener und fremder. Die kontrapunktische Kunstmusik hatte auch niemals volkstümlich werden können; denn ihr Hauptreiz beruhte weder in der Schönheit der Melodien, noch im Vollklang der verschiedenen zum Akkord zusammenklingenden Weisen, noch endlich in einem besonders eingehenden oder verständlichen Gefühlsausdruck, sondern in einer letzterdings nur dem

musikalisch Geschulten in höherem Maße aufgehenden Kunst der Stimmenverflechtung. Trotzdem blieb die Kirche, die im Mittelalter doch so sehr Volkskirche ist, die geistige Heimat auch dieser Kunstmusik. Es lag der Kirche eben jegliche Tendenz der Kunst gegenüber fern, sie bot einfach der Kunst eine Heimstätte; einen besonderen Kirchenstil für die Musik zu schaffen fiel niemand ein. Michelangelos herrliches Wort über die Malerei hatte auch für die Musik Geltung: „Die echte Malerei ist edel und fromm durch den Geist, in dem sie arbeitet; denn nichts erhebt die Seele des Einsichtigen mehr und zieht sie mehr zur Frömmigkeit, als die Mühe etwas Vollendetes zu schaffen. Gott aber ist die Vollendung, und wer dieser nachstrebt, strebt dem Göttlichen nach.“ In dieser Zeit aber fühlte sich die Kirche als einzige Heimat des Gottgedankens; sie blieb sich auch der Kunst gegenüber darin treu, indem sie die einzige Forderung stellte, daß die Kunst für sie ihr bestes gäbe. So können wir das Verhältnis der Kirche zur Musik bis um 1600 dahin zusammenfassen: Die Kirche hatte die Musik in ihren Gottesdienst aufgenommen. Die Musik schuf mit allen Mitteln, die sie aufgefunden, für die Kirche. Das Kunstideal der Kirche deckte sich völlig mit dem der Zeit und der schaffenden Künstler.

Daß es später anders wurde, lag daran, daß im ganzen Leben, im Bewußtsein der christlichen Welt eine Scheidung eintrat durch die Reformation. Mit ihr hörte die Katholizität, das ist die allumfassende Allgemeinheit der alten Kirche für die abendländische Kulturwelt auf. Es mußten jetzt die charakteristischen Merkmale festgelegt werden, die die verschiedenen Konfessionen von einander trennten. Durch das tridentinische Konzil (1545—1563), das diese Aufgabe erfüllte, wurde die naiv katholische Kirche des Mittelalters in die bewußt römisch-katholische der Neuzeit umgewandelt. Das mußte natürlich auch für die Verwendung der Künste in den Kirchen von Einfluß werden, da sie ja nunmehr den verschiedenen Kirchen dienen konnten. Vor und neben der Reformation wirkten die Kräfte des Humanismus und der Renaissance auf eine Änderung hin. Wir haben schon in den einleitenden Abschnitten dieses Buches ausgeführt, daß die Renaissance die Befreiung des Individuums, die Erkenntnis der Bedeutung der Subjektivität brachte. Der Humanismus, der ja zunächst nicht kirchenfeindlich auftrat, hatte für die Kirchenmusik die günstige Folge einer höheren Werteinschätzung des Textes. Es klingt seltsam, aber ist dennoch Tatsache, daß, trotzdem die ganze mittel-

alterliche Musik eine Verbindung von Wort und Ton ist, diese Verbindung niemals zu einer Erhöhung der Wortwerte benutzt wurde. Die polyphone Musik des Mittelalters ist in ihrem Wesen durchaus formale Musik, während jede innige Verbindung von Wort und Ton zur Ausdrucksmusik hätte führen müssen. Unter dem Einfluß des Humanismus und andererseits als Gegenwirkung gegen den hohen Einfluß, den der Volksgesang der evangelischen Kirche brachte, schritt man auch auf katholischer Seite zur Reform. Wir haben bei der Besprechung der Tätigkeit Palestrinas (S. 242 ff.) den Charakter dieser Reform eingehend geschildert, haben dort erfahren, daß von kirchlicher Seite nicht musikalische, sondern liturgische Forderungen betont worden waren, daß die Aufgabe Palestrinas gewissermaßen darin bestand, zu zeigen, daß die Kunstmusik imstande sei, die Anforderungen der Liturgie an die Vollständigkeit und die Verständlichkeit des Textes zu erfüllen. Selbst die Forderung, daß in Zukunft der Tenor für kirchliche Kompositionen nicht mehr weltlichen Melodien entnommen werden dürfte, war nicht eine eigentlich musikalische Vorschrift, sondern strebte mehr die Verminderung unwürdiger Erinnerungen an. Für die endgültige musikalische Gestaltung eines polyphonen Satzes an sich blieb es gleichgültig, ob der Tenor, über dem er gebaut war, eine Choralmelodie oder die eines weltlichen Volksliedes war. Es ist ja überhaupt die für unser heutiges musikalisches Empfinden bedenklichste Seite der mittelalterlichen Polyphonie, daß man aus der Musik allein nicht auf den Charakter und den Inhalt des Textes, dem sie dient, schließen kann.

Entscheidend ist, daß diese Reform der Kirchenmusik, wie sie das tridentinische Konzil anstrebte, nur Reform im eigentlichen Sinne des Wortes war — eine Verbesserung oder Reinigung des Bestehenden — daß sie aber gar keine neuen Kräfte in sich trug. Diese Verordnungen waren gegeben mit alleiniger Rücksicht auf die Musik, die bislang bestanden hatte. Es war dabei gar nicht vorgesehen, — wer hätte so etwas vorsehen können? — daß jemals eine andere Musik mit einem ganz anderen Charakter, ganz anderer Ausdrucksform entstehen würde. Der ganze Streit in der Kirchenmusikfrage beruht letzterdings darin, daß man nicht erkennt, daß Palestrina der Endpunkt einer langen Entwicklung war, die mit ihm gewissermaßen abgeschlossen ist und seither keine Lebensfähigkeit mehr bewiesen hat. Man begeht den Fehler, daß man Verordnungen, die gegen Mißbräuche in dem bis dahin Gebräuchlichen erlassen waren, auffaßt, als seien

sie gegen ein Neues gerichtet, von dem damals noch gar nichts vorhanden war. Dieses Neue ist der monodische Stil der Musik, der, wie wir in den vorangehenden Kapiteln dieses sechsten Buches ausführlich dargetan haben, eine völlige Umwälzung nicht nur der Form, sondern auch des Geistes der Musik mit sich brachte.

Die Grundfrage für alle Erörterungen über das Problem der Kirchenmusik bleibt: hat die Kirche diesen neuen Musikstil von ihrem Gottesdienst ausgeschlossen, oder hat sie jemals behauptet oder erklärt, daß in diesem Stil gehaltene Musik kirchlich unwürdig und unzulässig sei? Die Frage ist rundweg zu verneinen. Wenn die Kirche das getan hätte, so hätte sie in gleicher Art, wie etwa die russische, auf die Mitwirkung der lebendigen Musik verzichtet und sich darauf beschränkt, die Stimmungskraft einer in ihrer gesamten Art fremden und ungewohnten Musik zu verwerten. Die Kirche hat aber im Gegenteil die Komponisten aller Zeiten viel eher dazu ermutigt, immer von neuem Werke für den Gottesdienst zu schaffen. Sie nimmt der Kunstmusik gegenüber eine ganz andere Stellung ein, als gegenüber dem Choral. Im Choral besitzt sie eine solche alte, völlig außerhalb des heutigen Lebens stehende Kunst, deren Wirkung auf die nicht musikalisch geschulten Zuhörer im wesentlichen auf der fremden Eigenart und der Würde des Altüberlieferten, ja gerade auf ihrem allem Bestehenden entgegengesetzten Charakter fußt. Darum ist auch der Choral ein Besitzstand, der nur erhalten, aber nicht vermehrt wird; denn wenn es auch gelegentlich vorkommt, daß bei Einführung eines neuen Offiziums einige Zeilen neu vertont werden müssen, so geschieht das doch durchaus in den hergebrachten Formen. Dagegen hat die Kirche niemals ausdrücklich auf die Mitwirkung der neuen Kunstmusik verzichtet, was ja auch um so seltsamer wäre, als sie in Malerei, Plastik und Architektur der von demselben Geist erfüllten Kunst der Renaissance ihre herrlichsten Werke dankt. Es läßt sich deshalb auch keineswegs gegen die Verwendung dieser neuen Musik der Grund anführen, daß in ihr durch die Heraufrufung der Tätigkeit der Phantasie die einzelne Künstlernatur frei geworden sei; daß diese Musik die volle Subjektivität des schaffenden Künstlers verlange. Denn dasselbe ist im gleichen Maße von den übrigen Künsten zu sagen.

In der Tat hat auch die Kirche niemals eine Verordnung erlassen, die gegen die Verwendung der neuen Musik in ihrem Gottesdienste gerichtet wäre. Man muß das um so schärfer hervorheben,

als von einigen übereifrigen Vorkämpfern des Cäcilienvereins (vor allem Krutschek: „Die Kirchenmusik nach dem Sinne der Kirche" Regensburg 1891) geradezu behauptet worden war, die Kirche habe solche Verordnungen in aller Bestimmtheit erlassen und verpflichte unter Sünde zu ihrer Befolgung. Dagegen hat der Benediktinerpater Ambros Kienle in einer verdienten Schrift „Maß und Milde in kirchenmusikalischen Dingen" (Freiburg 1901) überzeugend nachgewiesen, daß die Kirche überhaupt niemals so genau abgefaßte Verordnungen für die Kirchenmusik erlassen hat. Die Tätigkeit der Kirche hat sich vielmehr immer darauf beschränkt, eingerissenen Übelständen zu wehren. Dagegen sind niemals positive Vorschriften über den Charakter oder gar den Stil der Kirchenmusik erlassen worden. Im bedeutendsten und umfangreichsten aller päpstlichen Erlasse über Kirchenmusik in Benedikts XIV. Bulle „Annus qui" vom Jahre 1749, findet sich keine einzige Stelle, aus der man auch nur auf eine Abneigung gegen die neuere Musik schließen könnte. Nachdem der Choral als der ausgesprochen kirchliche Gesang hervorgehoben worden ist — und diese Sonderstellung des Chorals wird niemand bestreiten wollen — heißt es wörtlich: „Der jetzt (man bedenke, daß um diese Zeit der italienische Opernstil alle Musik beherrschte) in der Kirche übliche harmonische Gesang, der mit Orgel und Instrumenten begleitet zu werden pflegt, soll so sein, daß man nichts der Kirche Fremdes, Weltliches oder an das Theater Erinnernde zu hören bekommt." Auch an späteren Stellen wird nur gegen das Theatermäßige geeifert; dann wird die Bedeutung des Textwortes hervorgehoben und auf seine Verständlichkeit Gewicht gelegt. Auch für die instrumentale Begleitung der Gesänge werden nur jene Instrumente verboten, die die Musik entweder theatermäßig machen oder die Singstimmen und den Text übertönen und begraben. Der Brauch solcher Instrumente sei „ohne Grund und Nutzen, ja geradezu untersagt und verboten". „Was die Aufführung von reiner Instrumentalmusik anlangt, so kann man deren schon eingeführten Gebrauch dulden, wenn die Stücke kirchlich würdig sind und nicht durch übermäßige Länge denen, die im Chore und am Altare sind, Überdruß bereiten". Über die Instrumentalstücke sagt Suarez: „Es ist also klar, daß der Gebrauch von Zwischenspielen mit der Orgel und Instrumenten ohne Gesang, nur allein mit lieblicher Musik, wie er zuweilen in der Messe und zwischen den Psalmen im Offizium vorkommt, an sich nicht verwerflich ist; denn die Musik ist in diesem Falle nicht ein Teil des Offiziums und dient zur Erhöhung

der Feierlichkeit, der Würdigkeit des Offiziums und geistigen Erhebung der Gläubigen." Es wären ähnliche Stellen aus allen in Betracht kommenden Schriftstücken aufzuführen, dagegen keine einzige in der gesagt würde: die neue Musik sei unkirchlich oder die Musik im sogenannten Palestrina-Stil sei die einzige, die als Kunstmusik für die Kirche in Betracht komme. Die Kirche hat, viel weitherziger als die Mehrzahl ihrer Diener, sich überhaupt im Grunde fast niemals um die Form der Musik bekümmert, sondern um ihren Geist, und so hat noch der letzte Erlaß der Ritenkongregation vom Jahre 1894 keineswegs gesagt, daß nur die nach den Gesetzen des Chorals geschaffene Musik kirchlich sei, sondern ausdrücklich erklärt: „jede musikalische Komposition, welche vom Geiste der heiligen Handlung, die sie begleitet, durchdrungen ist, bewegt, wenn sie in frommer Weise der Bedeutung des Ritus und der Worte entspricht, die Gläubigen zur Andacht und ist demnach würdig des Hauses Gottes." Desgleichen heißt es auch im „Motu proprio" Pius X. vom Dezember 1903 bei aller Bevorzugung des Chorals wörtlich: „Auch die moderne Musik ist in den Kirchen zugelassen, indem auch sie Kompositionen von derartiger Schönheit, Ernst und Würde darbot, daß sie in keiner Weise der liturgischen Funktionen unwürdig sind."

Daß es trotz dieser ausgesprochenen Duldsamkeit der Kirche gegenüber der Musik zu einer vielfach im Streite scharf zugespitzten Kirchenmusikfrage kommen konnte, erklärt sich am leichtesten aus einer kurzen Betrachtung der

Entwicklung der katholischen Kirchenmusik seit Palestrina.

Der Deklamationsstil, in dem sich die neue Musik ankündigte, hätte ja eigentlich geradezu das Ideal der Liturgen darstellen müssen, da er ausschließlich die Rechte des Textes wahrnahm und die Musik dem Worte gegenüber in eine dienende Stellung verwies. Aber mit diesem Deklamationsstil wesentlich verbunden, war der einstimmige Gesang mit instrumentaler Begleitung; die Kirche aber hielt nach wie vor für ihre Kunstmusik am Chore fest, in dem sich ja auch das Wesen des Gemeindegesanges am deutlichsten ausspricht. Gegenüber der außerordentlich hochgesteigerten Kunst des Chorsatzes war überdies die neue monodische Musik zunächst recht dürftig und klein;

es wäre um so verwunderlicher gewesen, wenn die Kirche ihre hochentwickelte Chorkunst für diesen einstimmigen Gesang aufgegeben hätte, als sie ja selber seit ältester Zeit im Choral einen einstimmigen, wenn auch nicht instrumental begleiteten Gesang besaß. Wir finden darum von Anfang an, so besonders charakteristisch bei Claudio Monteverdi, ein scharfes Auseinanderhalten der Schreibweise für Kirchenmusik vom neuen monodischen Stil. Dieses Auseinanderhalten war zunächst um so leichter, als in dem einen Fall für mehrstimmigen Chor a capella, im anderen für einstimmigen Gesang mit instrumentaler Begleitung geschrieben wurde. Die Komponisten der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts beherrschten eigentlich alle den kontrapunktischen Stil viel besser, als den neuen, den sie überhaupt erst mühselig ausbilden mußten. Dadurch daß der neue Stil dann wenigstens in Italien ganz in die Oper hineingeriet und so mit dem Theater wesentlich verbunden erschien, entwickelte sich neben dem formalen auch ein geistiger Gegensatz zwischen dem kirchlichen Chorstil und der neuen Musik. Daß dieser von einzelnen Komponisten scharf empfunden wurde, beweist das Beispiel Alessandro Scarlattis, des Begründers der neapolitanischen Oper, der in seinen kirchenmusikalischen Werken sich an die strengste Form des Palestrina-Stils bindet. Immerhin bewahrten sich doch auch in Italien die ernsteren Musiker das Bewußtsein, daß der neue Stil keineswegs in der äußerlichen, auf bloß sinnliche Wirkungen bedachten Opernmusik aufzugehen brauche. Fast alle bedeutenden Opernkomponisten haben sich auch auf dem Gebiete der Kammerkantate betätigt und hier eine in der Arbeit gediegene und tieferen Empfindungsausdruck anstrebende Musik geschaffen. Diese Musiker suchten nun auch den neuen Stil in die Kirche einzuführen.

Bei der Geschichte des Oratoriums (S. 435 ff.) haben wir erfahren, wie Filippo Neri und seine Nachfolger für geistliche Andachten die neuen Errungenschaften der Musik nutzbar zu machen strebten. In den eigentlichen Gottesdienst führte den neuen Stil Lodovico Grossi da Viadana (1564—1645) ein. Seine „100 concerti ecclesiastici“ (1602) meine ich damit weniger, so bedeutend gerade sie in die ersten Anfänge des konzertierenden und ariosen Stils eingriffen. Für die eigentliche Kirchenkomposition wichtig wurde seine Rücksichtnahme auf kleinere Verhältnisse. Die kontrapunktische polyphone Musik, die die Gleichberechtigung und Gleichartigkeit der Stimmen im Gesang, also die ausschließliche Verwertung von Singstimmen bedingte, führte für kleinere Verhältnisse große praktische

Schwierigkeiten mit sich. Es war ein naheliegender Ausweg, daß man, wo man nicht über eine genügende Zahl von Sängern verfügte, die Orgel als Stütze und Begleitung oder auch andere Instrumente zur Ausfüllung einzelner Stimmen verwendete. Man erhielt also hier aus Notwendigkeit ein ähnliches Ergebnis, wie man es beim Madrigal in der Sehnsucht nach dem einstimmigen Gesang angestrebt hatte. Aber es ist doch natürlich, daß, nachdem nun das Wesen der begleiteten Melodie erkannt war, sie auf diesem Wege in die Kirche eindrang.

Jene bewußte Scheidung der beiden Stilarten, wie wir sie bei Monteverdi und Scarlatti finden, — in der weltlichen Musik volle Verwertung der neu aufgefundenen musikalischen Ausdrucksmittel, für die Kirche dagegen der strenge polyphone Satz des Kontrapunkts — konnte nur so lange künstlerisch bleiben, als noch ein Leben in beiden Stilarten möglich war. Das aber wurde mit jedem Tage schwerer, indem die eine sich stets weiter entwickelte und alle Welt ergriff, die andere dagegen ihre Blütezeit längst hinter sich hatte und jetzt, da ihr das Leben keine Nahrung mehr bot, zum bloßen Formalismus und gelehrter Künstelei erstarrte. Gewiß einzelnen Männern, die ganz im kirchlichen Leben aufgingen — es wären vor allem mehrere klösterliche Komponisten zu nennen — mochte der alte kontrapunktische Stil noch die natürliche Ausdrucksweise sein. Anders aber, wenn solch ein Musiker in der Welt stand. Es ist doch natürlich, daß ein echter Musiker dann nicht nur Kirchenmusik schreibt; ebenso natürlich, daß er für seine weltliche Musik die hier gebräuchlichen Ausdrucksmittel verwertet. Wie aber soll der Mensch als ein einheitliches Ganzes dann seine kirchlichen Kompositionen von jenen modernen Musikformen freihalten, um so mehr, wenn sich ihm auf Schritt und Tritt die Überzeugung aufdrängen muß, daß er alle ernsten und heiligen Gefühle in ihnen ebensogut ausdrücken kann, wie in den alten? So bietet uns denn auch die unmittelbare Fortsetzung der Lebensarbeit Palestrinas in der sogenannten römischen Schule das doppelte Bild: einerseits Entwicklung zur Verkünstelung und archaistischen Gelehrsamkeit, auf der anderen Seite Eindringen der neuen weltlichen Musik. Die sixtinische Kapelle wahrte dauernd die treue Überlieferung der alten Kunst. Aber wenn Felice Anerio (geb. 1560) Palestrinas Nachfolger als Komponist der päpstlichen Kapelle, noch edle Einfachheit anstrebte, so wird man doch die 48stimmigen auf 12 Chöre berechneten Messen Orazio Benevolis (1602—1672) und Paolo Agostinis (1593 bis 1629) kaum mehr als eigentlich kirchlich im Sinne einer schlichten

Textbearbeitung in Anspruch nehmen wollen. So kann man in Naninis Werken im Rhythmus, ja sogar in Gregorio Allegris († 1652) berühmtem Miserere in der Neigung zum Gefühlvollen, oft Empfindsamen die Einflüsse der neuen Zeit verfolgen. Selbst der Venezianer Antonio Lotti (1667—1740), der als einer der letzten die volle Herrschaft über den alten a capella-Stil besaß, zeigt in der Neigung, den Inhalt des Textes besonders dramatisch herauszuarbeiten und durch scharfe Gegensätze zu wirken, die neue Auffassung. Daß dann gar ein Werk wie Benedetto Marcellos (1686—1739) „Psalmen", mit dem Nebeneinander der verschiedensten Stile als ausgesprochene Kirchenmusik Weltruf erringen konnte, wo doch nichts mehr vom alten strengen Geiste in diesem Werke lebt, zeigt den völligen Wandel des Empfindens der weitesten Kreise.

Gewiß hat erst der laxe Geist, der in der katholischen Kirche des 17.—18. Jahrhunderts herrschte, die völlig rationalistische Auffassung alles kirchlichen Lebens, die gänzliche Verweltlichung der Kirchenmusik ermöglicht, ja vielfach ganz absichtlich herbeigeführt. Aber es ist ein sehr großer Irrtum zu sagen, an dieser Verweltlichung trüge die neue Musik (die Monodie und Chromatik) die Schuld. Die Mittel dieser neuen Musik sind von Hause aus gerade so indifferent, wie die der alten. Einzig und allein auf den Geist kommt es an, der sie belebt. Es ist eben nur ein Zeichen mehr dafür, daß die Kirche im angeführten Zeitraum jedes belebenden religiösen Geistes ermangelte, wenn sie es nicht vermochte, die neuen Formen mit ihren Gedanken zu beseelen. Gerade das Fehlen der Naivetät im künstlerischen Schaffen der neueren Zeit mußte einer gedankenkräftigen Kirche willkommen sein. Denn das Losungswort dieser neuen Zeit ist Kritik, auch in der Kunst. Und fruchtbare Kritik im absoluten Sinne des Wortes heißt: Idee, Gedanke, und dann als angewandte Kritik: Einheit von Form und Inhalt.

Die neue Musik aber war im Gegensatz zur alten imstande, rein musikalisch schon den heiligen Inhalt zu charakterisieren, rein musikalisch religiös oder kirchlich zu sein. Sämtliche großen Meister haben diese Einheit von Inhalt und Form selbst für ihre weltlichen Schöpfungen verlangt — Gluck und Wagner haben mit ihren Reformen hier eingesetzt — in viel höherem Maße ist sie für die Kirche erforderlich. Es mag vielleicht etwas paradox klingen, aber es ist doch die aus jeder geschichtlichen und logischen Betrachtung sich ergebende Wahrheit: Gerade der weltliche Geist, der die

katholische Kirche nach der Reformation erfüllte, ist Schuld daran, daß es keine moderne Kirchenmusik gibt. Das Beharren auf den Ausdrucksformen der vergangenen Zeit ist nicht die Folge eines starken, sondern die eines nicht lebenskräftigen kirchlichen Fühlens.

Diese Schwäche des kirchlichen Lebens äußert sich zumeist in einer völligen Gleichgültigkeit gegen die Kunst; wir haben auch hier die Beobachtung, daß die Romantik mit der Steigerung des religiösen Lebens im katholischen Lager zusammenfällt. In der Zwischenzeit aber waren welsche Frivolität und Äußerlichkeit in der Kirchenmusik völlig zum Siege gelangt; das war auch in Deutschland der Fall. An dieser Gesamtlage änderten Einzelerscheinungen, wie die Wahrung der palestrinensischen Überlieferung in einigen Klöstern — Padre Matini in Bologna — oder in einigen Städten, wie z. B. München — von Orlandus Lassus über Bernabei, Steffani bis auf Ett († 1847) — nichts. Im allgemeinen bedeutete die musikalische Vorherrschaft der Italiener für die Kirchenmusik: Liederlichkeit und Frivolität, oder doch wenigstens Fehlen jeglicher innerlichen Religiosität. Die Vorherrschaft der Italiener hatte aber für die katholische Kirchenmusik überdies den großen Nachteil, daß sie die großen deutschen Meister der protestantischen Kirche nicht zu hören vermochte. Joh. Seb. Bach und G. Fr. Händel haben einen idealen kirchlichen Kunststil geschaffen, in dem sie auch die Mittel der weltlichen Musik, die italienische mit eingeschlossen, verwerteten. Aber sie haben sie, jener mit seiner glühenden Frömmigkeit, dieser mit seiner Gottes Größe feiernden Ehrfurcht geheiligt. Und es ist ein seltsames Spiel, daß die großartigste Vertonung des Messetextes in dieser Zeit aus der Feder des Protestanten Bach geflossen ist, („Die H-moll-Messe"). —

Die für die katholische Kirchenmusik eine große, leider nicht nachhaltige Besserung brachten, sind dieselben großen Meister, die auch in der weltlichen Musik der Liederlichkeit und Kunstspielerei Halt geboten. Allen voran die beiden Haydn, die als fromme, gläubige Söhne ihrer Kirche eine echt volkstümliche Gottesverehrung sangen: Josef der kindlichere, betet zu Gott, seinem Vater, den er liebt und ehrt; Michael, der kirchlichere, tritt Scheu im Herzen vor Gott den Schöpfer und Erhalter. Ihnen gesellten sich Mozart und der in Frankreich groß gewordene Italiener Cherubini zu. Beide vermochten nicht nur religiöse, sondern echte Kirchenmusik zu

schreiben, weil ihr religiöses Bedürfnis nicht über den Rahmen der Kirchlichkeit hinausging, weil sie an den Gott glaubten, den die Kirche sie lehrte. Ihm sangen sie: Mozart dem Sohn eines glücklicheren Zeitalters, Raffael, ähnlich, aus einer mit Schönheit gesättigten Seele, der alles Harmonie war; Cherubini mit mehr Sinn für den rauschenden Festesprunk seiner Kirche. —

Dagegen darf man den riesigsten Musikgeist aller Zeiten, Beethoven, den Kirchenkomponisten nicht beizählen, obwohl er zwei Messen geschrieben hat. Für Beethovens Denken und Fühlen gibt es eben keine von Menschenhand errichteten Schranken. Er verbindet den mystischen Tiefsinn Meister Eckharts, der völlig eins wird mit seinem Gotte und in sich selbst alle Offenbarung trägt, mit der selbstherrlichen Kraft Michelangelos, der mit Titanenhänden die Riesenbrücke baut, die Erde und Himmel verbindet. So hat Beethoven in seiner Missa solemnis in den Worten des katholischen Glaubens das niedergelegt, was sich nicht in Worte bannen läßt: das Gefühl der Einheit des Menschen mit Gott, das den Kern aller Religionen bildet. Diese Art religiösen Empfindens widerspricht mit seiner Subjektivität der eigentlichen Kirchlichkeit, die an Stelle jener unbestimmbaren Gefühlswelt etwas Bestimmtes, Faßbares setzt, die die subjektive Gefühlswelt in eine objektive Lehr- und Glaubenswelt umwandelt. So erst ist die sichtbare Gemeinschaft möglich, hier wird die gemeinsame Betätigung der Beziehungen zu Gott, der Kultus nötig.

Daß diese Gemeinschaft auch für die künstlerische Aussprache ihres religiösen Gefühls gewisse Bedingungen stellen muß, ist natürlich.

Die wesentlichste derselben, um die nicht herumzukommen ist, ist die, daß der Künstler gleichen Geistes mit dieser Gemeinschaft, das heißt, daß er gläubig sei. Daß ein Glaubensbekenntnis weder grüblerisch noch zweifelnd, sondern zuversichtlich und freudig sein soll, ist nur eine berechtigte Forderung. Es ist aber auch klar, daß ein echter Künstler nur dann Kirchenmusik schreiben wird, wenn ihn der Geist dazu drängt. Der Umstand, daß die katholische Kirche für ihren Gottesdienst das Textwort vorgeschrieben hat, ist keine Forderung, die künstlerisches Schaffen unmöglich macht. Denn es ist klar, daß ein Text, der für Millionen zu jeder Zeit und an jedem Orte passen soll, eine große Weite haben muß, das zeigen auch Tatsachen, wie Messen des Protestanten Bach oder neuerdings Albert Beckers. Nicht übersehen werden darf die Forderung der Ausführ-

barkeit innerhalb der Liturgie. Schon durch ihre Länge sind Bach und Beethoven hier unmöglich. Aber daß eine künstlerische Leistung bei dieser Kürze möglich ist, zeigen nicht nur die alten, sondern auch die genannten neueren Meister. Auch die Ausführbarkeit moderner Musik stellt keine höheren Anforderungen an die Leistungsfähigkeit der Ausübenden. Im Gegenteil. Ganz abgesehen von der Gewöhnung durch die weltliche Musik, fällt die melodische moderne Musik leichter ins Gehör, was bei der Zusammensetzung der kleineren Chöre aus Musiklaien sehr wichtig ist, als die der Alten. Das Orchester endlich ist durch die Orgel zu ersetzen, und auch der unbegleitete Gesang ist in den neuen Musikformen möglich; nur führe man zu seinen Gunsten nicht die Leichtigkeit an. (Man denke an Viadana.)

Fassen wir zusammen. Selbst wenn man zugeben müßte, daß bis heute in den Formen der neuen Musik kein einziges, allen kirchlichen Anforderungen völlig genügendes Werk geschaffen worden sei, so stände doch grundsätzlich unbedingt fest und würde durch Teile der Werke unserer großen Meister bewiesen, daß die neue Musik geistig und formell imstande ist, echte Kirchenmusik zu schaffen. Die neue Musik ist ausdrucksvoller, als die im kontrapunktischen Stile; die neue Musik vermag besser und deutlicher zu deklamieren; die neue Musik ist leichter ausführbar; sie ist für die weitesten Kreise verständlich, weil ihre Grundlagen natürlich-volkstümliche und nicht wie in der polyphonen Kontrapunktik künstlich geschaffen sind. Man wird auch gegenüber den Werken der beiden Haydn, Mozarts, Cherubinis eher liturgische, als geistig-kirchliche Bedenken geltend machen, wobei man freilich beherzigen muß, daß diese Männer auch in religiöser Hinsicht Kinder ihrer leichtlebigen Zeit waren. In rein musikalischer Hinsicht aber kann man aus ihren Werken erkennen, wie eine im Geiste der neuen Zeit gehaltene Kirchenmusik beschaffen sein müßte. Hätte nicht der Klerus der Musik so völlig gleichgültig gegenübergestanden, oder hätte ihm nicht gerade der weltliche Charakter so zugesagt, so wäre es bei der treuen kirchlichen Gesinnung der genannten Musiker leicht gewesen, von ihnen Werke zu erhalten, die allen kirchlichen Vorschriften entsprochen hätten. Auch so wäre es nicht schwer, z. B. aus Mozarts Messen in D und F alles den kirchlichen Forderungen nicht Entsprechende zu beseitigen. Wäre so eine gute musikalische Grundlage für eine neuzeitliche Kirchenmusik geschaffen worden, der Geist dieser Kunst wäre mit der erneuten Steigerung des kirchlichen Lebens dann ganz von

selber streng kirchlich geworden. So aber geschah das Gegenteil. Die Kirchenmusik Schuberts, Webers oder Gänsbachers — von den Geringeren und Schlimmeren zu schweigen — ist viel weltlicher, als die der beiden Haydn, Mozarts und Cherubinis.

Wir pflegen Weber und Schubert bereits den musikalischen Romantikern zuzuzählen, also jener Kunstrichtung, die im Gegensatz zur Klassizität in der Vergangenheit des eigenen Volkstums die stärkenden Anregungen suchte. Die Romantik hat in der Musik ihre wertvollsten Kunstleistungen geschaffen. Das ist nicht verwunderlich, da das tiefste Wesen der Romantik lyrisch ist, da sie die Aussprache des persönlichen Erlebens als erste Aufgabe der Kunst verkündet hat. Aber gerade in diesem schrankenlosen Subjektivismus liegt schon ein Grund, daß diese Seite der Romantik nicht für eine Kirchenmusik fruchtbar werden konnte. Die eigentliche Romantik ist, etliche Lieder Eichendorffs ausgenommen, ja auch in den andern Künsten nie volkstümlich geworden. Erschwerend kam hinzu, daß die Romantik der Kunst zwar eine Fülle neuer Ideen zuführte, zur Klärung der Formen aber nichts beitrug. Eine Formen- und Stilfrage ist aber zunächst die der Kirchenmusik.

Dagegen mußte eine Begleit- und teilweise doch auch Folgeerscheinung der Romantik für die Kirchenmusik von Bedeutung werden: die Steigerung und Verinnerlichung des katholischen Lebens durch das Studium des Mittelalters und seiner Kunst. Daß sich daraus eine Art von Gemütskatholizismus zur Blüte entfaltete, dem es weniger auf Beeinflussung des äußeren, als auf Vertiefung des inneren Lebens ankam, hätte gerade für die Musik besonders günstig wirken müssen. Aber wir haben auf dem Gebiete der Kirchenmusik den künstlerischen Leistungen Friedrich Schlegels, Brentanos, Eichendorffs oder der Nazarener in dieser Zeit nichts Vergleichenswertes an die Seite zu stellen. Das kann gewiß daran liegen, daß keine gleich großen Begabungen auf musikalischem Gebiete vorhanden waren, die sich zur katholischen Kirchenmusik hingezogen fühlten; aber es fehlt auch an bemerkenswerten Versuchen. Bedeutsamer war jedenfalls die Tatsache, daß auch diesesmal, wie immer, die Musik von der geistigen Bewegung später erfaßt wurde, als die andern Künste. Das Entscheidende aber war, daß als endlich auch die Musik der großen katholischen Vergangenheit sich zuwandte, sie hier auf eine Kunst traf, die der lebendigen Musik wesensfremd war und auf diese keinen befruchtenden Einfluß ausüben konnte. Das Verhältnis ist hier ganz anders,

als bei den anderen Künsten, bei denen es sich nur um ein Zurückgreifen auf einen andern Punkt der Entwicklung handelte, während die Musik des Mittelalters gegenüber der neuen eine ganz andere Welt bedeutete mit anderen Formen, anderem Inhalt und ganz anderen Kunstabsichten.

Die Wiederbekanntschaft mit den alten Meistern der Kirchenmusik wirkte hier wie die Entdeckung einer neuen Welt, als etwas durchaus Selbständiges und Abgeschlossenes, das man als etwas Fertiges übernehmen mußte, wie ein altes Bild, bei dem man aber nicht an Nachahmung oder dergleichen dachte. So war Stimmung und Empfinden, als in den dreißiger Jahren Michael Ett zu München begann, die lange vergessenen Kompositionen der alten Meister wieder aufzuführen. Das wirkte wie eine Offenbarung und ergriff kirchliche und weltliche Kreise aufs tiefste. Fast gleichzeitig mit Ett hatten in Regensburg Proske, Mettenleiter und der Kapellmeister Schrems in gleichem Sinne ein fruchtbares Wirken begonnen. Es stimmt zu der Vorstellung, die wir uns von den „Nazarenern" machen, wenn ein Augenzeuge erzählt, daß Proske in Rom die alten Handschriften zuweilen knieend abgeschrieben habe. (Vergl. Kienle a. a. O. S. 3). So groß war die Begeisterung, so verehrungsvoll die geradezu heilige Scheu, die man vor dieser alten Kunst empfand. Von Regensburg und München aus verpflanzte sich diese Begeisterung weiter fort. Aber dieser ersten Reformbewegung der Kirchenmusik fehlte jegliche agitatorische Kraft. Man vermochte höchstens durch das gute Beispiel zu wirken.

Das wurde mit einem Schlage anders, als der bayrische Pfarrer Franz Witt (1834—1888) im Jahre 1866 den Cäcilienverein gründete. Um das Wirken dieses Vereins gerecht zu würdigen, muß man bedenken, einmal wie schlecht es zuvor um die Kirchenmusik stand, sodann daß es sich im Grunde mehr um eine kirchliche, als um eine musikalische Angelegenheit handelte. Es war wirklich sehr schlimm, und auch außerhalb der Kirche stehende Männer, z. B. Mendelssohn nahmen Ärgernis an diesen vielfach aus Opernbruchstücken zusammengestoppelten Messen mit Bravourarien, liederlichster Textbehandlung und ganz lärmender Instrumentalbegleitung. Besonders schlimm sah es auf den kleinen Dörfern aus, wo „deutsche Messen von möglichst geringhaltigem Texte wessenbergischen Ursprungs mit ebensolcher Musik" gesungen wurden. Daß von musikalischer Seite her allein nichts auszurichten war, zeigt das Beispiel K. M. v. Webers, der

sein Amt an der Dresdener Hofkirche in frömmstem Sinne auffaßte, sicher auch auf gute Musik hielt, aber dennoch eigentliche Kirchenmusik nicht erreichte.

Es ist das unleugbare Verdienst des Cäcilienvereins, daß er in weitesten Kreisen das Gefühl für die Unwürdigkeit der vorhandenen Musik weckte und die Notwendigkeit einer Reform zur weitverbreiteten Überzeugung machte. Verdienst des Cäcilienvereins ist es ferner, daß heute auch an kleinsten Orten der katholische Gottesdienst den liturgischen Vorschriften getreu ausgeführt wird, daß der gregorianische Choral eifrige Pflege findet, daß wenigstens an größeren Orten auch die Werke der alten Meister vielfach aufgeführt werden. Das größte Verdienst ist es, daß die in ihrem Gehalt liederliche und theatralische Musik verdrängt ist und neue Kompositionen dieser Art nicht mehr zur Aufführung gelangen.

Muß man so vom rein kirchlichen Standpunkt aus das Wirken des Cäcilienvereins im höchsten Grade verdienstlich finden, so handelt es sich doch hier um eine Kunst; es müssen also auch künstlerische Maßstäbe an das Wirken des Vereins angelegt werden. Hier wird das Urteil nicht so günstig sein. Daß ein großes Komponieren anhub, in dem von echt künstlerischem Geiste wenig zu spüren ist, wo das ganze Schaffen einen mehr handwerksmäßigen Charakter hat, könnte man als eine vielleicht unvermeidliche Begleiterscheinung auffassen. Diesem Durchschnitt stehen in den Werken von Witt, Greith, Piel, Koenen, Mettenleiter, Diebold, Haller, Mitterer, Stehle, Haberl u. a. zahlreiche Arbeiten gegenüber, die auch vom rein musikalischen Standpunkte aus Wertschätzung verdienen. Bedenklich dagegen ist, daß der Cäcilienverein weit über die kirchlichen Vorschriften hinaus Stilforderungen aufstellt, die naturgemäß zuletzt im Formalen stecken bleiben müssen. Denn wären es Forderungen an den Geist, so hätte es nicht vorkommen können, daß eine Messe eines der besten cäcilianischen Komponisten, Mitterer, obendrein Vizepräses des Vereins, vom „Katalog“ zurückgewiesen wurde. Es ist doch wohl anzunehmen, daß ein Mann, der so zahlreiche als echt kirchlich anerkannte Werke geschaffen hat, nicht plötzlich vom Geist der Kirchlichkeit verlassen wird. Dieses neue Beispiel kennzeichnet den Charakter des „Katalogs“, in dem die als kirchlich anerkannten Kompositionen aufgezählt werden. Ärgere Beckmesserei ist kaum jemals getrieben worden. Allgemein ist die Feindschaft gegen die Klassiker, die von vielen Theoretikern auf die ganze neuere Musik ausgedehnt wird, obwohl ein

Blick in die Partituren jedes der genannten Komponisten zeigt, daß sie von der neueren Musik beeinflußt sind.

Nun, wir wissen, daß die Kirche da freier denkt. So mögen denn auch jene Komponisten, die sich zur Kirchenmusik hingezogen fühlen, ihre Persönlichkeit aber nur in den Formen der neuen Musik aussprechen können, es getrost tun. Sie dürfen der festen Zuversicht sein, daß die Zukunft ihnen recht geben wird; der Fall, daß ein so zur Kirchenmusik berufener Komponist wie Josef Rheinberger deshalb nicht zur Wirkung gelangt, dürfte sich nicht wiederholen. Hat sich das junge katholische Deutschland auf den Gebieten der Literatur und bildenden Kunst zum Anschluß und zur regen Mitarbeit an der Kunst unserer Tage entschlossen, so wird auch die Musik nicht zurückbleiben.

Von autoritativer Seite in Rom ist da sicher kein Widerspruch zu erwarten. Das kann man nicht nur aus der Vergangenheit schließen, sondern auch aus neueren Anzeichen. Daß Franz Liszts Reformversuche scheiterten, lag außer an seiner zu sehr im modernsten Leben stehenden Persönlichkeit auch an seiner allzu neuartigen und gerade den praktischen Bedürfnissen nicht entgegenkommenden Musik. Dagegen zeigt die kritiklose Begeisterung, mit der die durchaus „modern" orchestrierten Oratorien Lorenzo Perosis in maßgebenden Kreisen aufgenommen wurden, die Berufung des jungen Komponisten an die Spitze der sixtinischen Kapelle, daß man die Sehnsucht fühlt, eine Kirchenmusik zu schaffen, die mit der Würde der alten den Reichtum und die Ausdruckskraft der neuen Musik verbände. Das begegnet sich übrigens mit dem innersten Denken des Gründers des deutschen Cäcilienvereins, der in einem Briefe an Liszt die Hoffnung äußerte, „Gott werde wohl dereinst der Kirche auch einen Palestrina der modernen Orchestermusik erwecken."





Siebentes Buch.

Umgestaltung und Erneuerung der Musik aus deutschem Geiste.

Allgemeines.

„Das dem Deutschen angeborene Kunstbedürfnis unterscheidet sich in seiner Eigenart hauptsächlich dadurch von dem anderer Völker, daß der deutsche Künstler diesem Bedürfnisse nur dann zu genügen vermag, wenn er immer und überall von innen heraus gestaltet. Nicht die treue Nachahmung äußerer Naturformen, so wichtig sie als Mittel zum Zweck in sekundärer Hinsicht auch sein mag, und noch weniger die bloß dekorative Absicht, dem Dasein einen edlen Schmuck zu verleihen, ist es, was der deutsche Künstler zunächst und in erster Linie bei seinem Schaffen im Auge hat; vielmehr kommt es ihm vor allem darauf an, sich selbst zu geben, sein eigenes Innenwesen durch seine Schöpfung und in ihr zu offenbaren." Diese Ausführungen, zu denen Friedrich von Hausegger am Ende seiner Untersuchungen, über die Frage: „Was ist deutsche Kunst?" gelangt, lassen sich an der Hand der Entwicklungsgeschichte unserer Kunst ebensogut beweisen, wie aus der Art aller großen Persönlichkeiten, die Deutschland auf künstlerischem Gebiete hervorgebracht hat.

Dann aber ist auch leicht zu erkennen, daß die Musik zur ausgesprochen deutschen Kunst werden mußte, daß sie nur durch Deutsche ihren höchsten Ausdruck erreichen konnte. Die Musik ist ja die Kunst der Innerlichkeit, weil sie unabhängig ist von äußeren Vorbildern, weil sie keinen Ausgleich zu schaffen braucht zwischen dem in

der sinnlichen Natur Gegebenen und dem übersinnlich Erschauten. Das hat Schopenhauer gemeint, als er sagte, die Musik gebe nicht, wie die andern Künste Abbilder der Ideen, sondern die Idee selber. Aus demselben Grunde ist die Musik die reinste Ausspracheform der künstlerischen Persönlichkeit. Denn da diese uns nicht die Welt in naturalistischer Treue wiedergeben will, sondern so wie sie der Künstler aus sich heraus neu schafft, so muß für die Aussprache dieser persönlichen Welt jene Kunst am besten geeignet sein, die am wenigsten an die naturalistischen Bedingungen des Lebens gebunden ist. Goethe drückt es in den Worten aus: „Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte; sie ist ganz Form und Gehalt und erhöht und veredelt alles, was sie ausdrückt."

Es gibt vielleicht in der ganzen Kunstgeschichte keinen zweiten Fall, in dem die Ergebnisse der theoretischen ästhetischen Untersuchung so durchaus mit den geschichtlichen Tatsachen zusammenfallen, wie hier. Man braucht kaum eine Ausnahme festzustellen. Seitdem die Musik Ausdruck des seelischen Lebens, also Musik im eigentlichen Sinne geworden ist, ist sie eine deutsche Kunst. Die romanischen Völker erfüllten mit ihrer höheren formalen Kultur, ihrem feineren Sinn für die Hineinstellung der Kunst ins Leben, für dessen Ausschmückung durch die Kunst die doppelte Aufgabe: erstens die Musik in formaler und technischer Hinsicht so auszubilden, daß sie ein geeignetes Werkzeug für die Aussprache eines reichen Innenlebens sein konnte; zweitens schufen sie der Musik die bedeutende Stellung im menschlichen Leben, so daß dieses in allen seinen Zweigen mit der Musik verbunden ist. Das vorangehende Buch hat diese Arbeit geschildert. Deutschland hat an ihr keinen wesentlichen Anteil, begnügt sich vielmehr damit, sich durch Übernahme des von der Fremde Geleisteten technisch zu schulen. Allerdings eine einzelne Erscheinung wie Heinrich Schütz läßt schon ahnen, wieviel mehr der deutsche Geist mit diesen Formen anfangen sollte, wenn er erst wieder lebenskräftig geworden.

Gerade das Wiedererwachen des deutschen Geisteslebens nach seiner fast vollständigen Vernichtung durch den namenlosen Jammer des dreißigjährigen Krieges, durch die schmachvolle Fremdsucht, die darauf folgte, ist nun eine merkwürdige Bestätigung des Satzes Viktor Hugos, daß „der höchste Ausdruck Deutschlands nur durch die Musik gegeben werden kann." Was Herder sagt: „Kein größerer Schaden kann einer Nation zugefügt werden, als wenn man ihr den Nationalcharakter,

die Eigenheit des Geistes und der Sprache raubt", war für Deutschland Tatsache geworden. Alle Versuche, diese Sprache wieder zu einem gefügigen Werkzeug einer starken Kunst zu machen, waren gescheitert. Das äußere Leben bot nur Hemmungen, der neue Aufschwung konnte nur von innen heraus erfolgen. So war es denn auch die Sprache des Innenlebens, die Musik, die die Erlösung brachte. Man übersieht zu leicht, daß die Lebensarbeit Händels und Bachs vollendet da war, als Klopstocks erste Gesänge des „Messias" erschienen. Und lange bevor Goethe verkündete, daß alles Dichten ein Freischaffen vom eigenen Erleben, daß jede Dichtung im höchsten Sinne Gelegenheitsdichtung sei, hatte Bach das denkbar reichste Innenleben in Tönen gekündet, hatte er bewiesen, daß die Musik in der Tat imstande sei, jene höchste Forderung an die Kunst zu erfüllen, die Goethe darin sah, „in der außermenschlichen Natur zu fußen, in die übermenschliche hinaufzustreben" und damit „zugleich natürlich und übernatürlich" zu sein.

Von Goethe stammt auch das Wort: „In der Kunst und Poesie ist die Persönlichkeit alles". Die Musik wurde mit dem Augenblick, wo sie deutsche Kunst wurde, Persönlichkeitskunst. Sie ist es vorher nicht gewesen. So sehr die Gestalten Palestrinas und Lassos emporragen, sie stehen doch beide innerhalb der allgemeinen Entwicklung. Sie sind die höchsten Gipfel im Gebirgszuge, aber sie bestimmen nicht die Richtung desselben. Die Musik trägt bis 1700 einen allgemeinen Charakter; jene Künstler sind die größten, die ihn am feinsten ausbilden. Sobald der deutsche Geist in der Musik Herrscher wird, ändert sich das Bild vollkommen. Einzelne mächtige Persönlichkeiten gestalten ihre persönliche Welt in Tönen. Die Entwicklung besteht darin, daß das Volk zum Verständnis dieser Welt herangebildet wird, indem von tüchtigen Talenten der Weg zu den für sich emporragenden Höhen geebnet wird.

Es wirkt als ein Wunder, wie aus unserem scheinbar völlig erschöpften Volke nunmehr drei Musiker erstehen von einer so ausgesprochen persönlichen Kraft, dabei von so umfassendem Inhalt, wie sie die Welt zuvor nicht gekannt hatte. Händel und Bach sind im gleichen Jahre geboren, Gluck dreißig Jahre später. Händel ist der Typus jenes Weltkünstlers, wie er auch nur in der deutschen Kunst vorkommt. Es ist, als hätte in einem Menschen erst alles angesammelt werden müssen, was die Musik der verschiedensten Völker zuvor geschaffen hatte, damit dieser das Vorhandene mit deutschem Wesen er-

fülle und dafür sorge, daß der deutschen Musik nichts Wertvolles der früheren Arbeit entgehe. Bach ist dagegen der Mann der Einsamkeit, der wunderbarste Beweis dafür, daß die Musik die Kunst des Innenlebens ist, unabhängig von aller Kleinlichkeit der äußeren Welt. Gluck ist eher die Ergänzung Bachs, als Händel, den man immer so nennt. Denn Gluck vollendet das Werk der deutschen Verinnerlichung auf jenem Gebiete, das Bach niemals betrat, auf dem Händel nur die Vergangenheit zusammenfaßte: in der Oper.

Das Lebenswerk dieser drei Männer schildert das folgende Buch.

Erstes Kapitel.

Händel.

Georg Friedrich Händel wurde am 23. Februar 1685, also etwa vier Wochen vor Johann Sebastian Bach, zu Halle a. S. geboren. Da seinem damals schon 63 Jahre alten Vater, der Barbier und Wundarzt war, als einzig erstrebenswerte Laufbahn die juristische vorschwebte, beharrte er gegenüber den deutlichsten Anzeichen der hohen musikalischen Begabung seines Sohnes auf dessen wissenschaftlicher Ausbildung. Aber so sehr er die musikalischen Neigungen des Knaben niederhielt, er vermochte sie nicht zu bezwingen. Der junge Händel übte in aller Verstohlenheit auf einem Spinett in der Dachkammer sich eine solche Fertigkeit ein, daß er bei einem Besuch der mütterlichen Familie in Weißenfels die dortigen Hofmusiker in höchstes Erstaunen setzte. Der kunstliebende Herzog erreichte aber bei Händels Vater nicht mehr, als daß der Knabe nunmehr neben seinen wissenschaftlichen Fächern auch geregelten Musikunterricht empfangen sollte. Noch bevor dieser bei dem Organisten der Halleschen Hauptkirche, Zachau, begann, legte der Elfjährige bereits eine Probe ab, mit der er deutlich bewies, daß sein Beruf der des schöpferischen Musikers sei. Es sind sechs Trios (Große Händel-Ausgabe. Band 27), die durch die kontrapunktische Kunst und den Reichtum an Melodie in der zahlreichen Wunderkinder-Literatur der Musik, trotz Mozart, wohl den ersten Platz verdient.

Ein Jahr später kam der Knabe nach Berlin. Hier traf er zum erstenmal mit seinem späteren Rivalen, Giovanni Bononcini zusammen und besiegte ihn auch zum erstenmal, indem er den ihm von dem hochfahrenden Italiener etwas verächtlich vorgelegten Baß in so glänzender Weise ausführte, daß er allgemeinen Beifall fand. Aber auch des brandenburgischen Kurfürsten Anerbieten, den Knaben in Italien für die Musik ausbilden zu lassen, schlug der alte Händel aus. Der Sohn ehrte des Vaters Willen noch nach dessen 1697 erfolgten Tode dadurch, daß er wirklich der Gelehrtenlaufbahn treu blieb und sich im Februar 1702 bei der juristischen Fakultät der Universität seiner Vaterstadt immatrikulieren ließ. Freilich übernahm er gleichzeitig die Organistenstelle an der Schloßkirche, und hier wurde sein wahrer Beruf allen so offenkundig, daß nur böswillige Verstocktheit ihm länger hätte Widerstand leisten können.

Aber nicht gleich wandte sich Händel nach dem geliebten Lande der Musik, Italien. Viel näher lag ihm ja Hamburg, das damals durch sein kühnes Unternehmen einer national-deutschen Oper die Aufmerksamkeit aller Musiker auf sich lenkte. Im Sommer 1703 traf er in der Hansastadt ein. Wie er dort schnell lernte und dann mit ersten Opern überraschende Erfolge gewann, ist in anderem Zusammenhange bereits erzählt worden (vergl. S. 327). Nun erst, nachdem er auch das Opernleben gründlich kennen gelernt hatte, wandte sich der junge Musiker, 200 ersparte Dukaten in der Tasche, Ende 1706 nach Italien. Er war schon nicht mehr unbekannt und konnte einer Einladung des Herzogs von Toskana nach Florenz folgen. Mit der bewundernswerten Raschheit, mit der es ihm schon in Hamburg gelungen war, sich nicht nur in völlig ungewohnten Lebensverhältnissen zurechtzufinden, sondern auch von den verschiedensten Seiten zu lernen, was für seine Zwecke von Vorteil war, versenkte er auch hier sich in den italienischen Opernstil. Dann brachte er, wie das ja auch fast alle echten italienischen Opernkomponisten taten, der ernsten Kirchenmusik sein Opfer dar, indem er bei einem Aufenthalt in Rom lateinische Texte komponierte. Nach Florenz zurückgekehrt, gewann er mit „Rodrigo“ den ersten Erfolg in einer italienischen Oper auf italienischem Boden. Überdies erwarb ihm dieses Werk die Gunst der Sängerin Vittoria Tesi, für die er nun die gewaltige Titelrolle in seiner zweiten italienischen Oper „Agrippina“ schuf, die im Frühjahr 1708 in Venedig einen so stürmischen und anhaltenden Erfolg davontrug, daß Händel von nun ab zu den gefeiertsten Musikern Italiens gehörte.

Der Triumph setzte sich fort in Rom, wo er in der Fastenzeit 1708 eintraf. Hier war der deutsche Bürgerssohn Gast des Fürsten Ruspoli, in dessen Hause er sein erstes Oratorium „Ressurezione" aufführte. Dem deutschen Protestanten schrieb der Kardinal Panfili den Text zu einem Oratorium der beliebten allegorischen Gattung. „El Trionfo del Tempo e del Desinganno" ist das gehaltvollste der Jugendwerke Händels. Er selbst schätzte es sehr hoch, brachte 1737 eine erste Umarbeitung in London zur Aufführung und beschloß mit einer zweiten Umarbeitung zu dem Oratorium „The Triumph of Time and Truth" (der Sieg der Zeit und der Wahrheit) 1757 sein künstlerisches Schaffen.

Die Begeisterung der Römer für den deutschen Jüngling ist leicht erklärlich. Es muß ihnen gewesen sein, als weile wiederum eine jener Kraftgestalten der Renaissance unter ihnen, wie sie den anderen Künsten, aber nicht der Musik, zur Blütezeit der großen Kunstbewegung beschieden gewesen war. Körperliche und geistige Fähigkeiten einten sich in Händel zur höchsten Vollendung; körperliche und geistige Kraft schienen unverwüstlich. Er genoß das Leben in vollen Zügen, entfaltete dabei aber gleichzeitig eine staunenswerte Schaffenskraft. Die italienischen Musiker fanden sich hier auf jenen Gebieten besiegt, die sie für die ihnen ureigensten gehalten hatten, nämlich in der Improvisation und in der schnellen Komposition neuer Werke. Beide Kräfte sind Händel bekanntlich bis an sein Lebensende treu geblieben. Als Klavier- und Orgelspieler hatte er überhaupt unter den Zeitgenossen nur einen Nebenbuhler, und der, J. S. Bach, saß bescheiden an der Orgel einer kleinen thüringischen Stadt. Händel war schon damals weit über seine Jahre hinaus gereift. Die Starrheit des Vaters, die übrigens gelegentlich in späteren Jahren auch beim Sohn hervortrat, war ihm als Charakterfestigkeit vererbt und so blieb er auch gegenüber den italienischen Lockungen sich selber treu. Er hielt am Glauben seiner Väter fest und verleugnete auch als Musiker die strenge heimatliche Schule nicht. Als er sich das Zeugnis geben konnte, daß er von der italienischen Kunst gelernt hatte, was von ihr zu lernen sei — die Macht und Reinheit des Gesanges, die stilvolle Verteilung der musikalischen Kräfte, die genaue Kenntnis der Wirkung auf die Öffentlichkeit — da hielt ihn nichts mehr davon ab, Glück und Erfolg anderwärts zu suchen.

Ja, Glück und Erfolg! Wir müssen schon hier hervorheben, was Händel so sehr von seinem größeren Zeitgenossen Bach unterscheidet, daß er den Erfolg brauchte und suchte; daß er darüber hinaus

bereit war, dem Erfolg Opfer zu bringen. Es läßt sich kaum ein schärferer Gegensatz denken, als der dieses tatendurstigen Mannes, dem als Jüngling bereits eine Welt huldigte, der diese Huldigungen als etwas Selbstverständliches annahm, der es natürlich fand, daß ihm seine Arbeit äußere Ehren und reichlichen Geldgewinn einbrachte, der mit starkem Geschäftssinn seine künstlerische Arbeit auch praktisch auszunutzen suchte, der überhaupt ohne die Aufregungen eines in breiter Öffentlichkeit sich abspielenden Lebens nicht bestehen konnte, gegenüber dem Dasein des thüringischen Organisten, dem die ganze Welt mit ihren äußeren Bedingungen versank, wenn er seiner Kunst diente. Diesem Dienen aber weihte er sein ganzes Leben, seine ganzen Kräfte und entsagte dafür, obwohl er keine geringere Kraftnatur war als Händel, allen äußeren Ehren und Erfolgen der Welt.

Man kann nicht nur über den Künstler, sondern auch über den Menschen Händel manchmal stutzig werden. Es ist Pflicht, das ausdrücklich festzustellen, umsomehr als durch die einseitige Verherrlichung Händels, wie sie durch Chrysander angebahnt wurde, es sogar dahin gekommen ist, daß vielfach die viel größere, weit reichere und für unser Volk und die ganze künstlerische Zukunft desselben unendlich fruchtbarere Erscheinung Bachs zurücktreten mußte. Denn auf Chrysanders, als Gesamtleistung bewundernswerter Arbeit, fußen ja alle, die seither über Händel geschrieben haben, und so darf man sich nicht wundern, daß seine Einseitigkeit, ohne die er ja niemals das hätte leisten können, was er geleistet hat, auch auf die späteren übergegangen ist. Wenn wir heute alle überzeugt sind, daß die italienische Oper eine falsche Kunst war, daß sie nicht nur den musikalischen Geschmack fast aller europäischen Völker auf lange Zeit hinaus verdorben, sondern überdies die sittlichen Kräfte der Musik und ihre Wirkungen beeinträchtigt hat, so dürfen wir doch nicht gleichgültig an der Tatsache vorübergehen, daß Händel mehr als 30 Jahre hindurch seine unvergleichliche Arbeitskraft fast ganz dieser italienischen Opernkunst gewidmet hat. Daß er in der großen Zahl seiner italienischen Opern zumeist Wertvolleres und Besseres gegeben hat, als die anderen Italiener, mag zugegeben sein, obwohl es ja auch unter den italienischen Vertretern dieser Kunst keineswegs an großen Begabungen, in ihren Werken durchaus nicht an hervorragenden Einzelheiten fehlt. Aber daß diese ganze Kunstarbeit Händels als Ganzes mit der italienischen Oper für immer versunken ist, bleibt Tatsache, auch wenn es gelingen sollte, eine viel größere Zahl von Einzelstücken für das heutige Musik-

leben zu gewinnen, als es bisher geschehen ist. Man darf nicht einwerfen, daß Händel der falschen Kunst der italienischen Oper sich zuwandte, weil eben keine andere Opernform vorhanden war. Bach hat sich, trotz der starken dramatischen Natur, die auch in ihm lebte, instinktiv von dieser falschen Kunstform abgewendet und andere Wege gesucht. Überdies hätte Händel, den sein Geschick in die Heimat Shakespeares führte, dort viel eher das Wesen des wahren Dramas erkennen und damit auch den Weg zu einem echten Musikdrama finden können, als ein in Deutschland lebender Komponist. Ja, für ihn waren die Vorbedingungen günstiger, als später für Gluck. Aber es ist nicht zu verkennen und muß deutlich ausgesprochen werden, daß Händel in London der Vorkämpfer der italienischen Oper blieb, weil er geschäftlich mit derselben aufs engste verbunden war. Erst der völlige Ruin in geschäftlicher, gesundheitlicher und doch auch in künstlerischer Hinsicht öffnete Händel die Augen darüber, daß es einen weiteren Kampf um die italienische Oper nicht lohnte. Die Art, wie Händel zu der Kunstform seines Oratoriums, durch das allein er unsterblich bleiben wird, kam, ist wie alles in seinem Leben viel mehr von äußeren Ereignissen, als von innerem Erleben bedingt.

Wollen wir nicht vor diesen Tatsachen aus falscher Verehrung die Augen schließen, so wollen wir mit ihrer Feststellung keineswegs verkleinern. Denn daß Händel dann trotz aller vorangehenden Lebensstürme, trotz des zuweilen fast unsinnigen Wirtschaftens mit seinen riesigen Kräften in einem Lebensalter, wo selbst bei einem Goethe die ausgesprochen schöpferische Fähigkeit nachließ, imstande war, der Welt eine Reihe ganz neuartiger und in ihrem innersten Gehalt unvergänglicher Werke zu geben; daß er nach all den voraufgegangenen Irrwegen, die ihm bei den zahlreichen Erfolgen ja als die richtigen erscheinen mochten, imstande war, seine innerste Persönlichkeit in erhabenster Weise, in einer durchaus wahren und selbständigen Art auszuleben: das ist nicht nur ein Zeugnis für die in mancher Hinsicht unvergleichliche künstlerische Kraft Händels, sondern auch darüber hinaus ein Zeugnis dafür, daß er bei jener Tätigkeit, die wir heute bedauern oder doch nicht mehr schätzen, wohl irrte, aber nicht betrog, sich nicht untreu war. Die Erklärung für diese Erscheinung ist nicht so schwierig. In Händel war Künstler und Mensch völlige Einheit, aber so, daß nicht der Künstler in ihm sein menschliches Dasein gestaltete und bedingte, sondern umgekehrt: Der Künstler in ihm stand im Dienst oder war die beste Ausspracheform seines gesamten

menschlichen Tätigkeitsdranges. Deshalb vermochte er nicht, wie ein Bach, sein gesamtes äußeres Leben der Kunst zu opfern, sondern sah in der Kunst das ihm gegebene Mittel öffentlich zu wirken. Denn öffentliche Wirksamkeit war für Händel Lebensnotwendigkeit. Bis zum letzten Augenblick seines Lebens hat er nach dieser öffentlichen Wirkung, dieser unmittelbaren Berührung mit der breiten Volksmasse gestrebt; nicht umsonst ist er von dem einseitigen Sologesang in seiner italienischen Oper dahingekommen, daß er das Volk, die große Gesamtheit im Chor zum eigentlichen Träger, zum Helden seines Oratoriums machte. Eine solche Natur war weniger dazu geeignet, neue Verhältnisse zu schaffen, erst recht nicht sich, wenn das nicht gelang, in ein stilles Arbeitsdasein zurückzuziehen; sie mußte vielmehr danach trachten, innerhalb der gegebenen Verhältnisse eine beherrschende Stellung zu erringen. Das hat Händel in einer Weise erstrebt, diesem Ideal seiner Natur ist er in einer so opfermutigen und restlosen Hingabe treu geblieben, daß man dafür nur die höchste Bewunderung hegen kann. Und wenn wir uns nicht verhehlen dürfen, daß er vom Standpunkt der großen Kunstentwicklung aus lange auf Irrwegen gegangen ist, so dürfen wir auch nicht vergessen, daß er trotzdem schließlich ans Ziel gelangte. Wenn in seinem ungeheuren Lebenswerk ein großer Teil für uns heute tot ist, so wollen wir bedenken, daß trotzdem an lebendigem Gute noch so viel übrig bleibt, daß Händel mit dem allein für immer zu den Größten der deutschen Musik zu zählen ist. Auf sein künstlerisches Leben kann man das Kernwort des Goetheschen Faust anwenden: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen.“ An Streben und Mühen hat es Händel niemals fehlen lassen. Schließlich fand er dann auch die Erlösung, das ist die volle Aussprache seiner künstlerischen Persönlichkeit, in einer ihm durchaus gehörigen, durch ihn völlig für alle Zeiten ausgefüllten künstlerischen Form. Diese künstlerische Entwicklung spiegelt sich auf das getreuste wieder in seinem Lebensgang, den wir jetzt mit um so freudigerer Anteilnahme betrachten können als wir erkannt haben, daß trotz aller Bedenken, die der Historiker gegen die Ergebnisse geltend machen muß, die Tatsache bestehen bleibt, daß Händel immer treu war gegen sich und seine Kunst. —

Es war im Frühjahr 1710, als Händel in Venedig die Bekanntschaft von Engländern machte, die dem erfolgreichen Opernkomponisten London als ein besonders günstiges Feld seiner Tätigkeit schilderten

und ihn dorthin einluden. Zuvor aber folgte er dem Abbate Agostino Steffani nach Hannover. Man darf wohl sicher annehmen, und das ist ein schönes Zeugnis für das ständige Bestreben nach Vervollkommnung bei dem doch schon an Erfolg gewöhnten Komponisten, daß er Steffani folgte, weil er der Überzeugung war, von diesem feinsten Vertreter des italienischen Kammergesanges (vergl. S. 351) noch vieles lernen zu können. In der Tat hat wohl kein italienischer Tonsetzer so starken Einfluß auf Händels Schreibweise geübt, wie Steffani, der bald darauf in Hannover vom Kurfürsten seine Entlassung als Kapellmeister begehrte und Händel als seinen Nachfolger vorschlug. Dieser aber versuchte erst gar nicht, sich in die kleineren Verhältnisse einzuleben, sondern erbat und erhielt alsbald einen Urlaub nach London, wo er zunächst als Klavier- und Orgelspieler und dann durch die in wenigen Wochen komponierte Oper „Rinaldo" die größten Erfolge gewann. Man kann von hier an Händels Tätigkeit für England rechnen, die bis an sein Lebensende, also fast ein halbes Jahrhundert dauerte. Nach Hannover kehrte er nur vorübergehend zurück, wurde später sogar kontraktbrüchig, nachdem er durch seine zur Feier des Utrechter Friedens komponierten Prachtwerke „Tedeum" und „Jubilate" (die sog. Utrechter, aufgeführt 7. Juli 1713) und durch die Überschreitung seines Urlaubs die Gunst seines Brotherrn sich verscherzt hatte. Das hätte für Händels Wirksamkeit in England verhängnisvoll werden können, denn der Kurfürst bestieg zwei Jahre später als Georg I. den englischen Königsthron. Aber es gelang einigen einflußreichen Gönnern, deren Fürbitte Händel durch die zu einem Hoffeste komponierte „Wassermusik" wirksam unterstützte, den König wieder für Händel so einzunehmen, daß dieser 1716 die Reise nach Hannover im Königlichen Gefolge mitmachte. Händel besuchte bei dieser Gelegenheit seine Mutter in Halle — eine Begegnung mit Bach kam trotz dessen Bemühungen jetzt ebenso wenig zustande, wie bei Händels letzter Anwesenheit 1729 — und komponierte als letztes Werk in deutscher Sprache die „Passion" von Brockes, an der sich schon vorher Keiser und Telemann versucht hatten.

Als Händel im nächsten Jahre nach London zurückkehrte, war die italienische Oper wieder einmal geschäftlich ruiniert, und so nahm er eine Stellung als Kapellmeister des prachtliebenden Herzogs von Chandos auf dessen Schloß Cannons bei London an. Hier hatte er in erster Linie für Kirchenmusik zu sorgen. Die Psalmen oder „Anthems", die er zu diesem Zwecke schuf, sind die unmittelbare

Vorbereitung seiner späteren Oratorien, was eine äußere Bestätigung dadurch erhält, daß er noch hier seine beiden ersten eigentlichen Oratorien „Acis und Galathea" und „Esther" komponierte. Merkwürdig ist, daß schon in diesen Werken die beiden Richtungen festgelegt sind, nach denen sich Händels Oratorienkomposition erstreckte: die weltliche mit Vorwürfen aus dem klassischen Altertum und die geistliche auf Grund biblischer Stoffe.

Mit diesem Jahre 1720 kann man die erste Periode in Händels innerer Entwicklung beschließen. Der Umfang seiner Lebensarbeit ist jetzt umschrieben, es handelte sich nur noch um deren Vertiefung. Die erste Hälfte der ihm noch vergönnten Lebenszeit widmete Händel fast ganz der Ausbildung der italienischen Oper; erst dann fand er den Weg zu jenem Gebiete, in dem er sein Wertvollstes geben sollte, dem Oratorium. —

London bedurfte einer italienischen Oper mehr noch als die anderen Weltstädte, weil hier kein eigenes nationales Musikschaffen Ersatz geben konnte. Aus dieser Erkenntnis heraus wollte man in den musikalisch sehr angeregten Hofkreisen an Stelle der bisherigen meist recht unzuverlässigen privaten Unternehmungen ein großes Institut errichten, das eine Art von Seitenstück zu der französischen „Académie royale de Musique" werden sollte. Man wußte den König für eine größere Unterstützung zu gewinnen und so wurde die „Royal Academy of music" ins Leben gerufen. Man gewann dafür — Händel unterzog sich der Werbearbeit — die ersten Sänger und Instrumentalisten, mehrere Dichter und als die drei Hauskomponisten, Pipo, Bononcini und Händel. Am 2. April 1720 begannen die Aufführungen; Händels „Radamisto" war die erste Novität. In der folgenden „Mucio Scävola" teilten sich die drei Komponisten in die drei Akte. Auch hier blieb Händel Sieger, worüber wir doch nicht recht vergessen können, daß er sich überhaupt zu einem so unkünstlerischen Wettkampfe herbeiließ. Damit wurde Händel erst recht die Seele des Unternehmens, dem er während der neun Jahre seines Bestehens 14 neue Opern widmete.

Gewiß war die „Königliche Opernakademie" während dieser Zeit die erste italienische Oper der Welt, aber damit war auch nur um so mehr der ausgesprochen italienische Charakter festgestellt, daß die gesamte künstlerische Tätigkeit ausschließlich auf das Virtuosentum gestellt war. Da man überdies auch geschäftlich nicht auf eine dauernde Sicherstellung des Unternehmens bedacht gewesen war, erlag dieses

dem ersten stärkeren Ansturm. Nun war ja gewiß Gays „Beggars Opera“ (Bettler-Oper) keineswegs große Kunst; aber die nationalen Volksweisen, aus denen sie zusammengestellt war, unterstützten so lebendig den Spott gegen den Unfug der italienischen Oper, daß man zum erstenmal in weitesten Kreisen diese als fremdländische, unnationale Kunst empfand. Die Opernakademie lockte plötzlich umsonst mit den klangvollsten Virtuosennamen, das Haus blieb leer und mußte am 1. Juli 1728 seine Pforten schließen.

Nachdem der erste Sturm der „Bettler-Oper“, die ja auch ihrerseits keine künstlerischen Kräfte ins Feld führen konnte, überstanden war, tauchte die Aussicht auf neue Erfolge der italienischen Oper wieder auf. Der technische Leiter der Opernakademie, Heidegger, hatte das Haus und die Requisiten aufgekauft und brachte nun mit Hilfe von Subskribenten eine Art „Gesellschaft mit beschränkter Haftung“ zusammen, die ihn als technischen, Händel als künstlerischen Leiter bestätigte. Wieder machte sich Händel nach Italien auf, wo er jetzt die neapolitanische Oper in höchster Blüte traf, gewann dort eine Künstlerschar, sah auf dem Rückwege 1729 zum letztenmal seine 80jährige Mutter und vollendete bei all dieser Aufregung seine neue Oper „Lotario“, mit der das neue Unternehmen am 1. Dezember 1729 eröffnet wurde. Dieses Theater, für das Händel sechs neue Opern schuf, konnte sich vier Jahre halten. Es scheiterte noch viel offenkundiger, als die Opernakademie, am Virtuosentum und an der unsinnigen Anmaßung der Sänger. Die Entlassung des Kastraten Senesino brachte die Entscheidung. Daß der Kraftmensch Händel, der doch schon oft über widerspenstige Künstler Herr geworden war, diesmal nicht Sieger blieb, lag daran, daß die Virtuosen von einer politischen Oppositionspartei aufgehetzt und unterstützt wurden, die in dem vom Hofe begünstigten Händel den König und das Ministerium selber treffen wollten. Aber Händel war nicht der Mann dazu, schnell vom Platze zu weichen, erst recht nicht, als diese Gegenpartei nun selber in dem bisherigen Gebäude eine italienische Oper eröffnete. Wieder eilte er nach Italien, brachte eine neue Gesellschaft zusammen, mietete das Coventgarden-Theater und brachte es fertig, daß er noch vor der Gegenpartei, am 30. Oktober 1733, mit seinen Vorstellungen beginnen konnte. Händel gab auch nicht nach, als der schlaue Heidegger, der sehr wohl wußte, daß hier nicht die Komponisten, sondern ausschließlich die Virtuosen den Ausschlag gaben, sich von dem Unternehmen zurückzog, als die Gegner die beiden be-

rühmtesten Kastraten der Zeit, Senesino und Farinelli, ins Feld führten. Vier Jahre dauerte der für die Kunst wertlose Wettstreit, bei dem Händel neun Opern als Kampfmittel umsonst einsetzte. Auch die Hühnennatur Händels versagte diesen unsinnigen Anstrengungen gegenüber; ein Schlagfluß, der den Meister körperlich lähmte und auch seinen Geist zeitweilig störte, beschleunigte den Untergang des Unternehmens. Am 1. Juni 1737 mußte Händel als geschäftlich ruinierter Mann sein Unternehmen einstellen. Die Gegner konnten nicht triumphieren, denn zehn Tage später ereilte sie dasselbe Schicksal.

Die schwere Heimsuchung muß Händel aufs tiefste erschüttert haben. Sprechen Einzelheiten, vor allem die Tatsache, daß Händel schon vorher auf die dramatische Aufführung der Oratorien verzichtet hat, dafür, daß schon früher andere Kunstideale neben der italienischen Oper in ihm nach Geltung rangen, so war nunmehr seine Freude an der Gattung, in der er bislang die stärksten Erfolge gewonnen, dahin. Denn wenn er auch nach der in Aachen mit fast wunderbarem Erfolg betriebenen Gewaltkur die neuen Opernunternehmungen des unverwüstlichen, beim Schiffbruche anderer immer noch einen Vorteil für sich herausschlagenden Heidegger mit mehreren Opern unterstützte, so war das weniger künstlerischer Drang, als jene Beharrlichkeit des tapferen Kämpfers, der auch einen verlorenen Posten nicht preisgeben will. Aber mit der 1741 aufgeführten „Deidamia“ kehrte er der italienischen Oper endgültig den Rücken.

Inzwischen war Händel schon mit mehreren Werken in die Öffentlichkeit getreten, die nicht nur die innere Wandlung bezeugten, die im Grunde sogar eine Bekämpfung der italienischen Oper bedeuteten. Denn das sind Händels Oratorien, wenn vielleicht auch ihrem Schöpfer selber diese Absicht nicht völlig klar war. Es war in ihm eben der Deutsche, der germanische Künstler mit aller Gewalt lebendig geworden. Dieser mußte, wenn er sein Volkstum künstlerisch ausleben wollte, die italienische Afterkunst bekämpfen, wenn nicht in der Theorie, so durch sein Schaffen. England war für Händel zum Vaterland geworden. Das war bei der Stammesverwandtschaft für den Deutschen vor Friedrichs II. Zeit in geistiger Hinsicht eher Stärkung nationalen Empfindens, als das Gegenteil. Wir müssen bedenken, daß auch die deutsche Literatur nur auf dem Wege über England zur Nationalliteratur geworden ist. Mit dem Oratorium aber, wie er es geschaffen, gab Händel England einen nationalen

Ersatz für die italienische Oper. Diese programmatische Bedeutung des Oratoriums wird nach meinem Gefühl von Händels Biographen nicht genügend betont, vielleicht weil sie ihres Helden Tätigkeit für die italienische Oper zu hoch bewerten. Aber es ist ganz klar, daß Händel seinem Oratorium eine derartige Aufgabe zutraute. Er zerschnitt zunächst schroff das Band, mit dem das Oratorium mehr oder weniger an den katholischen Kultus geknüpft war. Er hütete sich aber sehr wohl, sein Oratorium nun etwa mit dem Kultus der anglikanischen oder evangelischen Kirche zu verbinden, vielmehr schuf er daraus eine ganz freie, durch keinerlei außerkünstlerische Aufgaben beengte Kunstform. Zwischen seinen Oratorien weltlichen und geistlichen Inhalts ist da kein Unterschied. Im übrigen sind seine biblischen Oratorien nicht einmal als geistlich, geschweige denn als kirchlich, zu bezeichnen; ihr religiöser Unterton liegt in der Gesamtweltanschauung. Die alttestamentarischen Stoffe waren in England neben den altklassischen am volkstümlichsten. Da Händel überdies mit Vorliebe jene Vorwürfe aufgriff, die das Ringen und Leiden eines Volkes um seine Freiheit zum Inhalte haben, kam er auch hier dem ausgeprägtesten Nationalgefühl entgegen. Eine nationale Tat war ferner die Wahl der englischen Sprache, die Preisgabe der für die Oper allein geltenden italienischen. Das mußte diesen Werken gleich eine ganz andere Stellung geben. National und keineswegs bloß künstlerisch war endlich die hervorragende Stellung des Chors. Der Chorgesang war das einzige Gebiet der Musik, auf dem das damalige England etwas Besonderes und durchaus Eigenartiges leistete, war übrigens andererseits die schwächste Seite der italienischen Oper. Daß er keine der musikalischen Kräfte derselben opfern wollte, zeigt sich schon äußerlich darin, daß Händel die bisherige Zweiteiligkeit des Oratoriums aufgab und es gleich der italienischen Oper dreiaktig machte. Den Reiz des Solo- und Duettgesangs gab er wohlweislich nicht preis — nur „Israel in Ägypten" zeigt ein einseitiges Übergewicht der Chöre, dem Händel übrigens selbst abzuhelfen strebte — er verstärkte aber die musikalischen Reizmittel außer durch den Chor, durch die auch seinen eigenen Opern gegenüber viel reichere Behandlung des Orchesters und endlich durch die Orgelkonzerte, die er in den Zwischenakten vortrug. Ich verstehe nicht, weshalb man diesen Brauch bei den heutigen Aufführungen aufgegeben hat. Da Händel ihn nicht nur eingeführt, sondern zeitlebens beibehalten hat, haben ihn doch sicher nicht bloß die Lust als Vir-

tuose zu glänzen, sondern auch starke künstlerische Erwägungen geleitet. Es ist leicht einzusehen, daß er auf diese Weise dem Oratorium noch einen besonderen Reichtum an einer der Oper völlig fremden Instrumentalmusik verleihen wollte. Als wenigstens stark empfundener Grundsatz ist dann endlich die dauernde Ablehnung einer theatralischen Aufführung der Oratorien zu erwähnen. Händel, der die italienische Musik so genau kannte und ihre Entwicklung aufmerksam verfolgte, hatte wohl eingesehen, daß jede derartige Verbindung mit dem Theater das Oratorium unbedingt ins Theatralisch-Opernhafte hineinziehen mußte. Das gerade aber wollte er vermeiden.

Wir können zusammenfassen: Händel hatte die Richtigkeit der italienischen Oper erkannt oder doch wenigstens die Überzeugung gewonnen, daß sie nicht die wünschenswerte Kunstgattung für das englische (und damit auch für das deutsche) Volk sei. Er suchte nach einem den nationalen Bedürfnissen entsprechenden Ersatz. Das Musikdrama hat er nicht gefunden; in der Hinsicht hat er sich aus dem Bannkreis der italienischen Oper nicht frei zu machen vermocht. So wandte er sich überhaupt vom Theater ab und schuf eine neue Form der öffentlichen, weitesten Kreisen zugänglichen Musikaufführung im Oratorium. Die innere Berechtigung seines Vorgehens wird noch mehr, als durch den Erfolg seiner Werke bewiesen durch die Bedeutung, die dieselben seit anderthalb Jahrhunderten für das Musikleben auch Deutschlands gewonnen haben. Hier brach der „Messias" den anderen Schöpfungen des Meisters Bahn, sobald die meist kleinen Musikverhältnisse die Mittel zur Bewältigung der Aufgabe boten. Gerade Händels Werke haben aber auch zur Verstärkung dieser musikalischen Mittel wesentlich beigetragen; sie stehen mit der Entstehungsgeschichte unserer Musikfeste und der großen Chorvereinigungen im engsten Zusammenhang. Seither empfinden wir Händels Oratorien als unsere große Festmusik im besten und feierlichsten Sinne des Wortes. Es ist aber ganz sicher, daß in der Hinsicht der Höhepunkt der Wirkung dieser Werke noch nicht erreicht ist. Nicht nur daß von den 26 Oratorien Händels noch manche dem heutigen Musikleben wiedergewonnen werden könnten, wichtiger ist, daß eine treue Wiedergabe an die Stelle der zahlreichen, den Charakter der Werke vielfach geradezu entstellenden Bearbeitungen tritt. Es ist das Verdienst Friedrich Chrysanders (1826—1901), dem allein auch das Zustandekommen der hundert Bände starken Gesamtausgabe zu danken ist, die Mittel angegeben zu haben, die uns „echte" Händelaufführungen

verschaffen können. Bisher hat der Erfolg überall dort, wo seine Ratschläge befolgt wurden (Fritz Volbach in Mainz erwarb sich hier ganz besondere Verdienste) die Richtigkeit dieser Grundsätze erwiesen. Unbedingtes Erfordernis ist die Verbesserung der deutschen Übersetzung; sind die Dichtungen der Händelschen Oratorien schon im Original zumeist ungeschickt, so verstößt die deutsche Übertragung von Gervinus nach Wort und Sinn gegen Musik und Handlung. Ebenfalls dramaturgischer Art ist die Forderung nach Kürzung. Nicht nur daß Händel selber für die Aufführungen unbedenklich strich, wenn dadurch die Wirkung erhöht wurde, es sind in den Oratorien auch viele Stücke, die nur für bestimmte Gelegenheiten oder Sänger bestimmt waren und zu beliebiger Verwendung aufgenommen sind. Die wichtigste und unumgänglichste Forderung ist die Wiederherstellung des Händelschen Orchesters, vor allem in der Verstärkung der Blasinstrumente; denn darauf beruht die Klangschönheit dieser Instrumentation. Händel verlangt aber z. B. zu 12 ersten Violinen, 10 Oboen, 8 Trompeten, 8 Hörner, 6 Fagotte u. s. w. Das ist ein ganz anderer Klangkörper, als ihn unser heutiges Orchester mit seiner Bevorzugung des Streichkörpers bietet. Daß die Orgel nicht fehlen darf, ist selbstverständlich. Man sollte aber auch danach trachten, das Klavizimbel und die anderen gezupften Saiteninstrumente (Harfe, Laute, Theorbe) wieder einzuführen. — Sicher ebenfalls berechtigt, aber besonders schwer erfüllbar ist Chrysanders vierte Forderung nach der melodischen Ergänzung der Singstimmen. Daß Händel — im Gegensatz zu Bach, der alle Stimmen ausschrieb — mit der in jener Zeit allgemein üblichen virtuosen Ausschmückung der Melodien rechnete, steht fest; ebenso, daß mancher Melodiegang in der Aufzeichnung ohne die vom Komponisten erwartete Ausschmückung trocken und reizlos ist. Eine vorsichtige Bearbeitung der Melodien ist also wohl geboten, aber man darf dabei nicht im Unklaren darüber sein, daß hier weniger historische, als geistige Gesichtspunkte maßgebend sein müssen. Fügte sich Händel in dieser Hinsicht dem Geschmack und Gebrauch seiner Zeit, so haben die heutigen Hörer Anspruch darauf, daß nunmehr ihr Empfinden berücksichtigt wird. Da darf aber nicht vergessen werden, daß wir in sehr vielen Fällen einen reichen Ziergesang als veraltet oder gar künstlerisch unwahr empfinden. Mit einer solchen Beeinträchtigung des lebendigen Eindrucks wäre die Treue gegen das geschichtlich Gewesene zu teuer erkauft.

Nachdem nunmehr die allgemeinen Gesichtspunkte für die Be-

urteilung des Händelschen Oratoriums gegeben sind — man vergleiche noch für die Einstellung in die Gesamtentwicklung Buch VI, Kap. 6, 1 — wollen wir noch Händels Leben in der Zeit kennen lernen, in der diese Werke entstanden sind.

Daß Händel noch in seiner römischen Zeit seine ersten Oratorien „Resurrezione“ und „Trionfo del tempo“ schrieb, ist oben erwähnt. Bemerkenswert ist, daß in dem letzteren Werke Händels Bereicherung und Vertiefung des Orchesters auch die gleichgerichteten Bestrebungen Scarlattis weit hinter sich ließ. Ein Jahrzehnt später 1720 schuf dann Händel in dem stilleren Aufenthalt zu Cannons die beiden ersten eigentlichen Oratorien „Esther“ und „Acis und Galathea“. Es ist für uns nach den allgemeinen Ausführungen besonders wertvoll zu hören, daß der Kreis um den Herzog von Chandos, aus dem die Anregung zu diesen Werken hervorging, die Hebung der national englischen Kunst und ihre Befreiung vom Auslande grundsätzlich anstrebte. Unmittelbar an den Aufenthalt in Chandos schloß sich dann die äußerlich so glänzende Periode der „Königlichen Opernakademie“, und damit die unbestrittene Vorherrschaft der italienischen Oper im englischen Musikleben. Daß Händel auch in dieser Zeit nicht seine ganze Riesenkraft für das Theater verbrauchte, beweist u. a. die „Krönungshymne“ für Georg II. (1727), die der Gelegenheit entsprechend echt volkstümliche Töne anschlägt. Bedeutungsvolleres geschah, während Händel in der zweiten Akademie um den Fortbestand der italienischen Oper kämpfte. Im Februar 1731 brachte Bernhard Gates mit den unter seiner Leitung stehenden königlichen Kapellknaben Händels „Esther“ zur dramatischen Aufführung. Die Darbietung hatte bei zweimaliger Wiederholung vor geladenen Gästen solchen Erfolg, daß des Meisters königliche Schülerin dieselbe Aufführung im Opernhause wünschte. Da erhob der Bischof von London, Gibson, Einsprache und verweigerte die Erlaubnis zur dramatischen Aktion eines biblischen Stoffes selbst für den Fall, daß die Knaben mit den Singrollen in der Hand spielen würden. Der Bischof hat Händel und der Kunst mit seinem Verbot einen ungeahnten Dienst erwiesen; denn von hier datiert die Befreiung des Oratoriums von der Bühne.

Ob Händel sofort die großen Vorteile dieser Loslösung, unter denen eine wirklich künstlerische Ausnutzung des Chores obenan steht, erkannt hat, bleibe dahingestellt. Jedenfalls wollte er von jetzt ab nie mehr etwas von Bühnenaufführungen seiner Oratorien wissen,

und als im nächsten Jahre eine solche der „Esther" von anderer Seite angekündigt wurde, kam er ihr durch eine eigene im Haymarket-Theater zuvor, mit der ausdrücklichen Ankündigung: „Es wird keine Aktion auf der Bühne sein, aber man wird das Theater in einer passenden Weise für die Versammlung ausschmücken. Die Sänger und Musiker werden aufgestellt sein, wie bei der Krönungsfeier (also auf einer Galerie)". Der Erfolg konnte Händel in der Überzeugung, daß das die geeignete Aufführungsform für Oratorien sei, nur bestärken. Und zwar nicht bloß für die geistlich-religiösen Inhalts. Fast gleichzeitig war auch die zweite Schöpfung aus der Zeit von Cannons, „Acis und Galathea", ebenfalls von fremder Seite wieder aufgeführt worden und zwar mit großem theatralischem Prunk als Pastoraloper. Da gab Händel gewissermaßen die Korrektur, indem er am 10. Juni 1732 bei seiner Aufführung ankündigte: „Es wird keine Aktion auf der Bühne stattfinden, aber die Szene wird in malerischer Weise eine ländliche Ansicht darstellen mit Felsen, Laubgängen, Quellen und Grotten, zwischen welchen ein Chor von Nymphen und Schäfern angebracht sein wird; die Kleider und Dekorationen sind dem Gegenstand angemessen." Es wäre zu erwägen, ob eine ähnliche Verstärkung des Stimmungs-Hintergrundes auch heute noch für die Gattung des weltlichen Oratoriums in Betracht käme. Man hat in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich ja sehr um diese Gattung bemüht, vielleicht auch deshalb mit so geringem Erfolg, weil man über die Grenzen der Annäherung ans Dramatische sich nicht recht klar wurde. Ich glaube nicht, daß man sich hier mit Glück auf Händels Vorbild wird berufen können; eher wird die heutige Zeit eine Verstärkung der Stimmung im Konzertsaal durch die Verdeckung der ausführenden Kräfte erreichen. Für Händel waren sein „Acis" und in noch höherem Maße die späteren Werke „Semele" (1744) und „Herakles" (1745) im Grunde Opern, aber in der nach seiner Vorstellung reformierten Gestalt. Händel hat die Opernreform offenbar nur als musikalische Aufgabe (Wiederbelebung des Chores, Befreiung des Sologesanges vom Virtuosentum) angesehen, während die entscheidende Verbesserung von der dichterisch-dramatischen Seite ausgehen mußte. Er hat bei den genannten Werken wohl nur aus der Erkenntnis heraus, daß das Publikum im Theater nur die Italiener genießen wolle, zur Aufführungsform der Oratorien gegriffen. Heute, wo uns die Arbeit von Gluck bis Wagner eine gesunde Opernform und darüber hinaus das echte Musikdrama gebracht hat, würden wir Oratorienauf-

führungen in Kostüm und mit Szenerie eher als Abschwächung, denn als Verstärkung empfinden. —

Durch die geschilderten Aufführungen war bei Händel die Freude an der Oratorienkomposition wieder angeregt. Er gab sie darum auch während der leidenschaftlichen Arbeit für die italienische Oper nicht wieder auf, schuf zunächst 1733 „Debora“ und noch im gleichen Jahre für die großen Universitätsfestlichkeiten in Oxford „Athalia“. Daß er die ihm nach den großen Erfolgen zugedachte Ernennung zum Ehrendoktor dieser Universität ablehnte, verdient deshalb Erwähnung, weil uns hier wohl zum erstenmal ein echter Standesstolz des Musikers begegnet, der gar nichts mit dem Hochmut des im übrigen meist charakterlosen Virtuosengesindels gemein hatte. Bekanntlich ist es im übrigen erst im 19. Jahrhundert der Arbeit von Männern wie Beethoven, Weber und Liszt gelungen, dieses Standesgefühl in weiteren Musikerkreisen einzubürgern. In London selbst brachte Händel 1735 während der Fastenzeit in 14 Konzerten seine sämtlichen bisherigen Oratorienschöpfungen zu Gehör. Hier fügte er auch die bereits erwähnten Orgelkonzerte ein. Händel muß nach dem übereinstimmenden Zeugnis aller Zeitgenossen ein glänzender Orgelspieler gewesen sein, der nach Matthesons Zeugnis höchstens in Bach einen Rivalen besaß. Händels neugeweckte Freude an der Chorkomposition suchte sich von nun ab immer neue Betätigung. So benutzte er den alten Gebrauch der englischen Musiker das Cäcilienfest zu feiern und vertonte Drydens in England stets hochgeschätzte Dichtung: „Das Alexanderfest oder die Macht der Tonkunst. Eine Ode zu Ehren der heiligen Cäcilia.“ Das im Februar 1736 zuerst aufgeführte Werk ist bis heute das bekannteste der weltlichen Oratorien Händels geblieben, trotzdem die Dichtung so unlogisch ist, daß der Unvorbereitete beim ersten Hören kaum die inneren Zusammenhänge erfassen dürfte. Den Wert der Komposition Händels hat Kretzschmar durch die Bezeichnung als „Paradigmensammlung zur Musikästhetik des 18. Jahrhunderts“ treffend charakterisiert. Der Stoff brachte es mit sich, daß Händel weniger seine hervorragendste Fähigkeit der Charakterisierung einer Individualität leuchten lassen konnte, vielmehr für die geschilderten Wirkungen der Musik einen möglichst typischen Ausdruck schaffen mußte — wie vollkommen ihm das gelungen, zeigt am besten die „Kriegsmusik“ des zweiten Teils, der man — wenn die Bezeichnung für Musik angängig wäre — eine sprichwörtliche Geltung zuschreiben dürfte. In dieser Hinsicht einer mehr typischen

Aussprache der Musik sind dem „Alexanderfest“ verwandt die 1739 aufgeführte „Kleine Cäcilienode“, ebenfalls nach einem Gedicht Drydens, und das eigenartige dreiteilige Werk, das dieselben Gedanken in größerem Maßstabe durchführte: „L'Allegro ed il Pensieroso ed il Moderato“ (1740). Diese beiden Werke verzichten völlig auf die Unterstützung durch eine Handlung, sehen vielmehr ihre Aufgabe in der musikalischen Wiedergabe bestimmter Affekte. Es ist sehr schade, daß die ungeschickte Bearbeitung der schon übermäßig mit Allegorie und Reflexion beschwerten Dichtung „Frohsinn und Schwermut“ Miltons den Genuß dieses Werkes so sehr erschwert. Es nimmt in der umfangreichen Musikliteratur, die der Schilderung der menschlichen Temperamente gewidmet ist, weitaus den ersten Platz ein. Die Gegenüberstellung des „Allegro“, des weltfröhlichen immer heiteren zum „Pensieroso“, dem weltabgewandten, zur Melancholie neigenden tiefsinnigen Menschen — den von ihm hinzugefügten Ausgleich zwischen beiden Richtungen im „Moderato“ ließ Händel später wieder fallen — hat Händel Gelegenheit geboten, den unerschöpflichen Reichtum seiner musikalischen Farbenpalette über eine Reihe meisterhafter Kleinbilder auszugießen. Von überschwenglichster Lustigkeit bis zur ergreifenden Traurigkeit ist die ganze Leiter der menschlichen Empfindungen durchlaufen und in einer nirgends wiederkehrenden Weise ist das Zusammenleben mit der Natur in Tönen gefeiert. Ein höheres Loblied ist der Musik nicht gesungen worden, trotzdem leider die Dichtung die Gelegenheit diese musikalische Grundstimmung auch in Worten auszudrücken, nicht wahrnimmt. Händel konnte in dieser Zeit den Trost der Musik wohl gebrauchen, denn an seiner öffentlichen Wirksamkeit erlebte er damals in London wenig Freude.

Als Händel Anfang November 1737 gesund von Aachen zurückgekehrt war, fand er bald eine würdige Aufgabe für seine nun immer ungehemmter durchbrechende Lust zur Chorkomposition in der gewaltigen „Trauerhymne“ auf den noch im gleichen Monat erfolgten Tod der Königin Karoline, einer echten Verehrerin Händels. Der Sommer 1738 brachte dann als erste Betätigung seiner neuen, nun ganz geklärten Auffassung vom Oratorium den gewaltigen „Saul“, der bei allen in der Dichtung begründeten Mängeln allein schon durch die beiden Szenen des „Siegesfestes“ (1. Akt) und der „Trauerfeier“ (3. Akt) von einer geistigen Größe und einer so glanzvollen Schönheit ist, daß alle Mittel aufgewendet werden müßten, um das Werk zum Gemeinbesitz unseres Musiklebens zu machen. Schon vier

Tage nach Vollendung dieses Werkes machte sich Händel, in dem die volle Spannkraft seiner Jünglingsjahre wieder erwacht war, an ein neues. Die Gewalt des alten Testamentes hatte ihn bei der Vertonung von Davids Klagegesang um Saul so ergriffen, daß er jetzt eine andere alttestamentarische Dichtung, den Preisgesang der Israeliten nach dem Untergang Pharaos wörtlich in Musik setzte. Händel mochte selber von der dramatischen Wucht seiner Schöpfung so ergriffen sein, daß er die Notwendigkeit fühlte, diesem Höhepunkte der Begeisterung eines Volkes die geschichtlichen Grundlagen derselben vorauszuschicken. So wurde das zuerst komponierte zum dritten Teil eines Oratoriums, dessen zweitem die Plagen Ägyptens und der Auszug der Israeliten zugeteilt wurden, während der erste die Totenklage über Josef enthielt. Dieses ganze in einem einzigen Monat geschaffene Werk ist das gewaltigste aller Chorwerke „Israel in Ägypten". Fast das ganze Werk besteht als echtes Volksepos aus Chören. „Mit unerhörter, fast erschreckender Gewalt brach der Tonstrom hervor, als Händel nun endlich rückhaltlos die Schleusen seiner Kunst öffnete, und man sah mit Staunen, daß er die größten harmonischen Massen so leicht zu führen wußte, wie den Einzelgesang, und daß er im ausgedehntesten und kunstvollsten achtstimmigen Chore so deutlich, so einfach und so ausdrucksvoll sprechen konnte, als ob die Worte nur einer einzigen Person in den Mund gelegt wären".

Das Riesenwerk hatte bei der ersten Aufführung in London keinen rechten Erfolg. Man braucht die Ursache dafür nicht in der Form — dem Übergewicht der Chöre — zu suchen. Wie hätten Zuhörer, die seit Jahren nur in der gewiß lieblichen, aber weichlichen und verweichlichenden Flachlandschaft der italienischen Oper gelebt hatten, Verständnis haben sollen für diese dolomitengleich aufgetürmten Bergmassen einer bis dahin ungeahnten Kunst.

Aber die damaligen Londoner Verhältnisse waren überhaupt ungünstig. War man durch die langen Streitereien um die italienische Oper musikmüde geworden, so rückte der Krieg mit Spanien ganz andere Interessen in den Vordergrund. So fand auch das nächste Werk, das bereits besprochene „L'Allegro ed il Pensieroso", bei aller Liebenswürdigkeit zunächst nicht den rechten Anklang, und Händel, der ohne die lebendige Anteilnahme weiter Kreise sich nicht wohl fühlte, dachte bereits daran, einen anderen Wirkungskreis zu suchen, als zur rechten Zeit eine Einladung des Vizekönigs von Irland ihn nach Dublin berief, wo bei günstigen Musikverhältnissen die stören-

den Einflüsse des Londoner Lebens fehlten. Die Dubliner Chorvereine hatten sich erboten in Händels Konzerten mitzuwirken, wenn er dafür ein Konzert zum besten ihrer Wohltätigkeitsanstalten geben würde. Händel versprach darüber hinaus, „etwas von seiner besten Musik“ für dieses Konzert zu schaffen. Er hat Wort gehalten; denn das neue Werk, das bei dieser Gelegenheit am 13. April 1742 zum erstenmal aufgeführt wurde, war der „Messias“. So unerhört der Erfolg der übrigen Konzerte gewesen war, er wurde durch den dieses neuen Oratoriums überboten. Was die Dubliner Zeitungen damals sagten: „Nach dem Urteil der besten Kunstkenner übertrifft diese Musik weit alles von ähnlicher Art, was hier oder in irgend einem Lande gehört worden,“ können wir heute noch unterschreiben. Die Aufgabe, die sich Klopstock in seinem „Messias“ stellte, ist hier gelöst. Wenn Herder dem epischen Dichter mit Recht zum Vorwurf machte, daß er mehr feiere als erzählte, so reifte aus denselben Absichten dank der Mitwirkung der Musik hier ein stilreines Kunstwerk. Derselbe Herder urteilt darum von Händels Schöpfung: „Dies große Stück, auf einfachen biblischen Worten beruhend, ist wert zu dauern, so lang eine Saite gerührt, ein Instrument angehaucht wird.“ Auch das weitere Wort Herders trifft heute noch zu, daß der Messias „überall die dauernde Trompete von Händels Ruhm geworden und geblieben ist.“

Der „Messias“ hat aber nicht nur dem Oratorium den Weg durch die Welt geebnet, sondern auch bis auf den heutigen Tag die Auffassung von Gestalt und Aufgabe des Oratoriums in weitesten Kreisen beeinflußt. Und zwar in einseitiger Weise. Denn in formaler Hinsicht steht der „Messias“ unter Händels Oratorien allein. Es zeugt für die Fülle, in der Händels schöpferische Kraft ausströmte, als er endlich die seiner Persönlichkeit zusagende Kunstform gefunden hatte, daß er hinter einander drei neue, von der Hauptform seines Oratoriums abweichende Typen schaffen konnte. Wahrt die große Masse der Händelschen Oratorien die dramatische Grundform, so gab er in „L'Allegro“, wie bereits ausgeführt, ein musikalisches Gemälde. In „Israel in Ägypten“ griff er sodann auf die ältere Historienform mit der Rolle des rezitatorisch die Geschehnisse verbindenden Erzählens zurück. Im „Messias“ fehlt zum Teil auch dieser, ebenso wie der dramatische Dialog. Hier handelt es sich um eine in der Form lyrische, nur durch die Stärke der Empfindung dramatisch belebte Betrachtung der Geschichte des Heilandes.

Schon das nächste Oratorium, das Händel unmittelbar nach dem

„Messias“ aufnahm und in so kurzer Zeit vollendete, daß er für beide Riesenwerke zusammen nur zehn Wochen brauchte, ist wieder ein dramatisches Oratorium. Der „Samson“, der am 18. Februar 1743 in London aufgeführt wurde, brach nun auch endgültig den Widerstand der Londoner gegen die neue Kunstgattung. Von jetzt ab bildeten die zwölf Oratorienaufführungen, die er alljährlich in der Fastenzeit veranstaltete, den Höhepunkt des englischen Musiklebens.

Händel nahte dem Greisenalter, aber seine schöpferische Kraft war unversieglich. Nach 1743 schuf er außer dem Dettinger Tedeum noch 14 Oratorien. Weltliche und biblische Stoffe stehen neben einander; in Händels Kunst war dieser Gegensatz ausgeglichen. „Der musikalische Stil ist im Großen und Ganzen für alle Werke derselbe; die auftretenden Verschiedenheiten sind lediglich Modifikationen der Ausdrucksweisen, durch den Charakter und die Eigentümlichkeiten des betreffenden Werkes bedingt.“ Unter diesen späteren Oratorien befindet sich der „Judas Makkabäus“ (1746), in dem ein unbändiger Freiheitsdrang mit jugendlicher Kraft sich auslebt. Über der Arbeit am letzten Oratorium „Jephta“ (1751) fing der Meister an zu erblinden. Die Handschrift verrät im Verfall der Schriftzüge die Fortschritte der Krankheit. Aber der Geist dieses Mannes stand noch in voller Kraft und dieses Werk gehört in die erste Reihe seiner Schöpfungen. Auch die volle Erblindung änderte kaum etwas an seiner gewohnten musikalischen Tätigkeit. Auch jetzt fanden, alljährlich seine Oratorienaufführungen statt; noch erbaute er Tausende durch sein wundervolles Orgelspiel. Erschütternd aber war die Szene, wenn bei der Arie des Samson: „Tiefdunkle Nacht! nicht Sonn', nicht Mond erfreut mein Angesicht“, dem Meister an der Orgel die Tränen aus den blinden Augen rannen.

1759 am 14. April, zwischen Charfreitag und Ostern ist Händel gestorben. England ehrte ihn durch ein Grab in der Westminsterabtei. Das Denkmal Roubiliacs zeigt die kraftstrotzende Heldengestalt mit emporgerichteten Haupte, dem Sang eines Engels zu lauschen. Händel weist mit dem Finger empor, als zeige er sich selbst den Weg seiner Kunst: hinauf in die Höhe, wo die größten Menschen ihre größten Werke verrichten, wo in erhabensten Worten die edelsten Gefühle leben.

Zweites Kapitel.

Johann Sebastian Bach.

1. Charakter und Lebensgang.

„Mir ist es bei Bach, als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz vor der Schöpfung mag zugetragen haben.“ Eines jener Urteile Goethes, in denen sein Genius weit über das Erkennungsvermögen hinaus — das war bei Goethe gerade auf musikalischem Gebiete nicht in solchem Maße seiner Zeit voraus — die Wahrheit fühlte und für ein wunderbares Geheimnis das erhellende Wort fand. Goethe fühlte hier eine Tatsache, die durch die gelehrte Musikforschung eigentlich nur bestätigt wurde, trotzdem Kurzsichtige aus den Ergebnissen oft das Gegenteil folgern mochten. Goethe empfand in der Bachschen Musik, daß sie über den Zeiten stehe, daß sie in ihrem Besten unabhängig sei von Zeit- und Lebensverhältnissen, ja unabhängig von der Vorarbeit anderer. Man spricht heute so viel von den „Vorbereitern“ Bachs, man hat ihrer so viele gefunden, daß man nahe daran ist, in Bach gleichwie in Raffael oder Palestrina nur die Vollendung einer langsam aufsteigenden Pyramide zu sehen. Goethe, der für Raffael diesen treffenden Vergleich gefunden hat, sah bei Bach dagegen jenes wunderbarste Wirken des Genius, der nach seinen Worten „auf keinen f r e m d e n Flügeln, und wären's die Flügel der Morgenröte, emporgehoben und fortgerückt werden will. Seine eigenen Kräfte sind's, die sich im Kindestraum entfalten, im Jünglingsleben bearbeiten, bis er stark und behend wie der Löwe des Gebirges auseilt auf Raub.“

Gewiß, so töricht es wäre, die Fülle von Anregungen zu leugnen, die Bach aus der Musik seiner Vorgänger und Zeitgenossen geschöpft hat, so sicher er in f o r m a l e r Hinsicht als unmittelbarer Fortsetzer und Steigerer des Vorangehenden erscheint, — so trifft das alles doch eben nur die f o r m a l e Seite der Musik. Völlig neu, unbedingt von allem bisher Geschaffenen ist dagegen das, was erst die wahre Musik ausmacht: I n h a l t und A u s d r u c k seiner Kunst. Denn dieses ist seine P e r s ö n l i c h k e i t. Johann Sebastian Bach ist in der ganzen Musikgeschichte die erste Persönlichkeit in jenem höchsten Sinne, daß er in seiner Kunst uns die Welt gibt, die er sich aus seinem Herzen heraus geschaffen, die er in urgewaltiger Liebe mit seinem

eigenen Leben erfüllt hat. Wir haben im vorigen Kapitel erfahren, wie Händel, der in der ganzen Welt das Leben aufsuchte und das Charakteristische dieses Lebens in seine Kunst einzufangen suchte, gerade dadurch in Widerstreit mit seinem deutschen Wesen geriet und nur im Kampfe mit dem von außen Empfangenen sein Bestes schuf. Bach suchte nirgendwo als in sich selber. Und hier fand er eine größere Welt, als sein Zeitgenosse bei den Völkern aller Länder, aller Zeiten entdeckt hatte. Denn in sich hatte ja Bach alle die tausendfältigen Erscheinungen des wirklichen und idealen Lebens aufgenommen; aber weil es ihm nicht auf das Charakteristische dieser Erscheinungen ankam, sondern auf die Lebenswerte, die seine Persönlichkeit aus ihnen gewinnen konnte, so befreite er sie von allem Äußerlichen und Zufälligen und erhielt und gab nur das Ewige. Darum ist sein Schaffen auch so losgelöst von den äußeren Verhältnissen des Komponisten. Wohl stand er im Amt, und aus den Forderungen seines Amtes entstand ein großer Teil seines Schaffens. Aber die äußeren Verhältnisse wurden so allenfalls Anlaß zu seinen Werken, diese aber waren nie durch jene bedingt oder beschränkt. In einem engen, vielfach bedrückten und verkümmerten Dasein schuf seine Seele die gewaltigsten, freiesten, erhabensten Tongebilde. Die Möglichkeit der Ausführung mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln, ja mit den Ausdrucksmitteln seiner Zeit, berührte ihn nicht. Sein ganzes Leben ist so auf's Innere gewendet, daß er die Kleinheit und Vergänglichkeit des Äußeren gar nicht sieht. In diesem Inneren aber lebte das Dauernde, Unbeschränkte, Ewige.

Ja, das Ewige. Auch dieses Wort steht in Goethes inhaltschwerem Ausspruche. Auf diesem Ewigkeitsgehalt der Bachschen Musik beruht die in der ganzen Musikgeschichte alleinstehende Erscheinung, daß es ein Jahrhundert dauerte, bis der Menschheit die Ahnung von der gewaltigen Größe Bachs aufging, daß jetzt, mehr als anderthalb Jahrhunderte nach ihres Schöpfers Tode, seine Musik überhaupt erst anfängt Volksgut zu werden. Ich habe an anderer Stelle (S. 88 ff.) über die Begrenztheit der Wirkung der Musik gesprochen und eine Erklärung für die verhältnismäßig kurze Zeit ihrer Wirkungsfähigkeit zu geben versucht. Wir haben gerade hier das naheliegende Beispiel Händels, von dessen riesigem Gesamtschaffen der weitaus größte Teil für die Gegenwart unlebendig ist. Ganz anders Bach, den seine Zeit als Tonschöpfer nicht einmal unter die allerersten rücken wollte. Seine Werke waren in Kirche, Konzertsaal

und Haus lange Zeit verstummt. Mozart und Beethoven schätzten ihn hoch ein; eine volle Bewertung war ihnen schon deshalb unmöglich, weil sie zu wenig von ihm kannten. Selbst die Bewunderung Mendelssohns und Schumanns, die soviel für die Wiederbelebung Bachs getan haben, scheint uns Heutigen nicht die ganze Riesenerscheinung zu erfassen. Das deutsche Volksempfinden mußte erst wieder lebendig werden, bevor überhaupt Bach verstanden werden konnte. Und wir dürfen es zuversichtlich aussprechen, daß das Verständnis Bachs und die Liebe zu ihm im gleichen Maße wachsen werden, wie das Gefühl für deutsche Art sich steigern wird. Das hat Richard Wagner, der überall den Spuren deutschen Lebens nachging, mit besonderem Nachdruck hervorgehoben: „Will man die wunderbare Eigentümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes in einem unvergleichlich beredten Bilde erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst fast unerklärlich rätselhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes Sebastian Bach. Er ist die Geschichte des innerlichsten Lebens deutschen Geistes während des grauenvollen Jahrhunderts der gänzlichen Erloschenheit des deutschen Volkes."

Wer diesem Worte zustimmt, und wer sollte es nicht tun?, wird dann auch erkennen, wie weit wir noch heute von dem richtigen Verhältnis zu Bach entfernt sind. Gewiß, es ist viel geschehen. Was der bescheidene Meister niemals zu hoffen wagte, woran er bei der Gleichgültigkeit der Mitwelt seinen Werken gegenüber niemals denken durfte, ist Tatsache geworden: in stolzer Reihe stehen die sämtlichen Werke Johann Sebastians in der Prachtausgabe der Bachgesellschaft da. Zahlreiche kleinere Ausgaben bieten auch dem bescheiden Bemittelten die Möglichkeit, sich eine Auswahl der Werke zusammenzustellen. Philipp Spittas große, ja allzugroße Bachbiographie bietet alles, was zum Verständnis des Gewaltigen führen kann; zahlreiche kleinere Schriften mögen den Fachmann, der diese ganze Literatur übersieht, zu dem Glauben veranlassen, „ein einseitiger Bachkultus habe bereits zu viel getan". (Heinrich Adolf Köstlin in seiner „Geschichte der Musik" 5. Aufl. S. 330.) Welch ein Irrtum! Wie abgeschlossen ist doch immer noch die Gelehrtenstube vom Leben des Volkes. Denn für das Volk — den Begriff ohne jeden sozialen Beigeschmack als Gesamtheit der Deutschen genommen —, für den Musikliebhaber, wie er, ohne große Schulung, aber mit gutem Empfinden bei uns so häufig ist, ist im Gegenteil fast noch alles zu

tun. Dem Volke aber muß diese innerlichste Verlebendigung seines Geistes zugänglich gemacht werden. Wohl wetteifern heute alle großen Chorvereinigungen, in ihren Konzerten Bachs Werke aufzuführen und die Virtuosen schmücken ihre Programme fast grundsätzlich mit seinem Namen. Aber für die Kirche, deren Musik zu heben er als seine Lebensaufgabe erklärt hatte, sind seine Werke fast bedeutungslos geworden, und viel zu gering ist die Stellung, die Bachs Musik im Hause einnimmt. Weil in der Entstehungszeit dieser Werke deutscher Geist überhaupt nur noch im Hause und in der Familie lebte, weil ihr Entstehen nur durch ein weltabgekehrtes, in sich versenktes Dasein möglich war, offenbaren sie ihr Innerstes auch nur in der Stille. So gewaltig die öffentlichen Aufführungen Bachscher Werke wirken, ganz vermag nur der dieser Kunst nahe zu kommen, der in Einsamkeit um sie rang. Wagner, dessen ganzes Schaffen immer auf die Öffentlichkeit gerichtet war, hat, wie Wolzogen in seinen „Erinnerungen" anführt, auch hier die völlig anders geartete Natur Bachs erkannt: „Bach arbeitet nur für sich, denkt an kein Publikum; nur manchmal ist, als spielte er seiner Frau etwas vor: da ahnt man die neue Zeit; sie steckt schon ganz in ihm eingeschlossen."

Gewiß, Bach ist heute überall berühmt; nur mit einer gewissen Ehrfurcht wird sein Name ausgesprochen. Aber das alles hat, da dürfen wir uns keiner Täuschung hingeben, eine unglückliche Ähnlichkeit mit jener Berühmtheit Klopstocks, der der scharf blickende Lessing mit Recht ein „Mehr-gelesen-sein" vorzog. Rühmt unsern Bach weniger, bleibt weniger in scheuer Ehrfurcht — fern von ihm stehen, sondern tretet getrost an ihn heran, lernt ihn kennen. Je mehr ihr ihn kennen lernt, um so mehr werdet ihr ihn lieben. Er hat so viel Liebe gegeben; Liebe zu Gott, zu seiner Kunst, zu seiner Familie, zu allen seinen Mitmenschen. Liebe gebührt auch ihm.

Ich sehe erstaunte Gesichter. Wir Bach lieben? Für Leute vom Fach mag das gelten, für Historiker oder Theologen. Aber wir schlichten Musikfreunde, wir bescheidenen Spieler, wir Kinder einer andern, einer wenig kirchlichen Zeit?

Kleingläubige! Ihr hört die ungewohnten alten Namen: Präludien, Inventionen, Suiten, Allemanden, Correnten, Sarabanden u. s. w. u. s. w. und ihr ahnt nicht, daß die ersteren Stimmungsbilder von unendlichem Reiz sind, lyrische Gedichte voll wonnigen Wohllauts, Balladen voll packenden Inhalts. Daß Inventionen köstliche Mosaike sind, wo ein Hüne, der sonst mit Titanenarmen Quadern

zum Dome fügt, Steinchen an Steinchen reiht zu zierlichem Tand, dem es wahrlich nicht zum Schaden gereicht, daß er immer noch den Geist seines Schöpfers ahnen läßt. Und die Suiten, welch kostbare Stücke, die ganze „Welt“ spiegelt sich in ihnen. „Dort geht es so pompös und vornehm zu, man sieht ordentlich die Reihe geputzter Leute, die von einer großen Treppe heruntersteigen“ (Goethe zu Mendelssohn), hier schlingen holde Mädchen einen anmutigen Reigen, da süßes Liebesgeplauder jungen Eheglücks. Er sagt es euch ja selbst auf dem Titel „der Klavierübung“, daß alles das „denen Liebhabern zur Gemütsergötzung verfertigt ist“, und ihr dürft dem Alten immer glauben.

Aber die Fugen!! Gelehrte Rechenexempel, tönende Mathematik, der wir schon auf der Schule Urfehde geschworen. — Ja, solcher Fugen gibt es übergenug, vielleicht sind die meisten derart. Aber die Sebastian Bachs? — Denke an Schlegels Wort, das die Architektur gefrorene Musik nennt, und kehre es um. Da ragen Säulen, stolz und schlank, hier eine, dort wieder eine, immer neue; hoch droben schwingen sich Bogen leicht und luftig hinüber, sie einen sich zum Dach. Und Rankenwerk wächst an den Säulen empor; hier ein duftiger Blumenkranz, dort lugt ein pausbackiger Engel hervor, hier schaut ein ernstes Heiligenbild streng dich an: ein Dom, einheitlich und klar gegliedert und doch so voll unerschöpfbarer Kleinkunst. — Das ist eine Fuge von Bach. — Oder eine andere. Es ist Sonntag Nachmittag. Der große Meister sitzt am Flügel. Frau Anna Magdalena hat dort ihr Plätzchen, wo die Schweifung ihr gestattet, dem Gatten fast gegenüber zu sitzen und ihm frei in die großen Augen zu schauen. Was soll es heute geben, fragt ihr Blick. — Ernst, würdig, gemessenen Ganges schreitet eine Melodie daher; das ist der „dominus Pfeifer“, wie er sich selbst auf dem Widmungsblatt des Klavierbüchleins genannt hat, der Herr in diesem Hause der Musik. Nur wenige Schritte macht er allein und schon eilt die zweite Stimme nach zum Geleite. Sein Blick sagt ihr: das bist du. Sie bleiben nicht lange allein; das gab es in den Familien der Bache nicht. Träumerisch, etwas verspielt schmiegt sich einer an; Philipp Emanuel weiß, daß er es ist. Jetzt aber stürmt es trotzig und wild aus der Tiefe herauf, höher und höher, — Friedemann, genialer Brausekopf, sieh zu, daß du nicht fällst. Und weich schmeichelt die Tochter sich ein, wohl noch eine der kleinsten und — nein, da nehmen wir lieber alle zusammen im Chore, vielleicht springt er auch lachend

auf — er hat ja der Kinder so viele, und der Finger nur zehne. — Auch das ist eine Fuge von Bach. —

Aber wie sie zu seinen Lebzeiten ihn eigentlich fast nur als unübertrefflichen Organisten kannten, so denkt ihr nur an den Kantor. Ihr denkt nicht daran, daß er der Freund eines musikfrohen Fürsten, daß er Kapellmeister, daß er vor allem auch Musiker im Hause war. Kantor !— Enge Kirchenwände, Schulstaub. Der Katholik denkt an den Protestanten, der Protestant von heute an den Bekenner starrster Orthodoxie. Hat er nicht die gewaltigste Messe geschaffen? Sind seine Gesänge nicht von einer Inbrunst der Gottesliebe, daß sie ein mystisches Sich-in-Gott-versenken bedeuten? Da hören die Schranken auf! Da ist das unbegrenzte Gebiet der Religiosität. So treu und fromm Bach seinem protestantischen Glauben anhing, für die konfessionellen Händel, für die dogmatischen Streitereien, unter denen damals Deutschland so schwer litt, hatte er keinen Sinn. Ihm leben nur die positiven Kräfte des Religiösen. Eben darum wollte er von den Pietisten nichts wissen. Zur Verinnerlichung des religiösen Lebens, zur Befreiung vom Buchstaben brauchte er keine Sekte. Ihre Unfreudigkeit dem Leben gegenüber aber mußte ihn geradezu abstoßen.

Doch gesteht es nur, ihr seht den Mann mit der gewaltigen Perücke, und der Gedanke an Puder und Staub, akademische Steifheit und gespreizte Geziertheit, an Lohensteinschen Schwulst und die Korrektheit des Versailler Hofschranzentums schreckt euch ab. Seiner Zeit mochte der Mann ja viel sein, aber uns, die wir so ganz anders fühlen, so ganz anders wollen, so ganz anders denken — was wird er uns sagen können?

Trug nicht auch Goethe, der junge, der Feuerkopf Goethe einen — Zopf?! Seht diesen Kantor an, wie er aus Hausmanns Bild noch jetzt in den Gesangssaal der Thomasschule blickt. Auf der kräftigen, breiten Gestalt ein wuchtiger Kopf. Hinter dieser mächtigen Stirn drängen sich die Gedanken. Zwischen den starken, kühn geschwungenen Augenbrauen liegt ein strenger, ein finsterer Zug. In ihm tobten dieselben Leidenschaften, die später den genialen Sohn ins Unglück stürzen sollten. Aber sein Wille hat sie gebändigt. Doch ist er darob kein Griesgram geworden, kein Mucker oder Pedant, auch kein weltflüchtiger Asket, noch ein strenger Bußprediger. Um die starke Nase schon, mehr noch um den vollippigen Mund spielt das gütige Lächeln des Humors. Und aus den Augen gar, großen dunklen Augen, die

sicher zu Stunden Blitze schleudern oder in ihrer Tiefe die Überwelt ahnen lassen, in die sie zu schauen gewohnt sind, lacht hier Schalkerei und Liebenswürdigkeit. Was schiert der Zopf bei Goethe oder Schiller, die Glatze bei Bismarck! Wie diese ist jener Perückenträger ein echter, ein Vollblutmensch und ein deutscher Mann.

Ihn, den Menschen und Mann, seine Schicksale wollen wir zunächst kurz betrachten. Gerade bei Bach hindert ja die Unvertrautheit mit dem Menschen das Vertrautwerden mit dem Musiker. Heben wir die erste, das andere wird sich dann von selber einstellen. —

„Ringsum in Thüringer Landen, in Städten und Städtchen wohnen wir Sippen, ein kernig Geschlecht, sangeskundig in Kirche und Haus", so hätte wohl ein jeder Bach dem fragenden Gaste rühmen können nach alter Germanen Sitte. In der Tat an die altgermanische Sippe müssen wir denken, doppelt verwundert, auch in der Zeit nach dem dreißigjährigen Kriege, der alles Schöne und Edle in den Boden gestampft, einem weitverzweigten Geschlecht zu begegnen, das fest zusammenhält in bösen, wie in guten Tagen, wo der eine hilfreich dem andern ist, und alle sich bestreben, der Väter Tüchtigkeit in Leben und Kunst künftigen Geschlechtern ungemindert zu vererben.

Ein grunddeutsches Geschlecht. Es tut einem ordentlich wohl, daß die Forschung erwiesen, daß die frühere Annahme, es sei aus Ungarn eingewandert, nicht stichhaltig ist. Denn der Veit Bach, auf den die Hausüberlieferung zurückgeht, der am Ende des 16. Jahrhunderts aus Preßburg nach Wechmar bei Gotha einwanderte, war ein Wiederkehrender, den Heimweh und die Unmöglichkeit, seinem Glauben treulich zu folgen, wieder nach dem schönen Thüringerland zurückführten. Daß hier schon vor der Reformation Bache als Bauern, Handwerker und — Musikanten gehaust, ist auch nachgewiesen. Dieser Veit Bach, erzählt die Familiengenealogie, „hatte sein meistes Vergnügen an einem Cythringen (einer kleinen Guitarre), welches er auch mit in die Mühle genommen und unter währendem Mahlen darauf gespielet. Es muß doch hübsch zusammengeklungen haben! Wiewohl er doch dabei den Takt sich hat imprimieren lernen. Und dieses ist gleichsam der Anfang zur Musik bei seinen Nachkommen gewesen."

Diese Nachkommen bilden ein Musikergeschlecht, wie es die ganze Musikgeschichte, die doch oft von Vererbung zu reden hat, nicht wieder kennt. Über fünfzig treffliche Musiker werden aus ihm uns genannt, von den Musikanten zu schweigen, deren Namen die Geschichte nicht

aufbewahrt. Es heißt die Geschichte der deutschen Musik in dieser Zeit schreiben, — Spittas Buch beweist es — will man die Verdienste der Bache schildern. Und ein grunddeutsches Musikergeschlecht. Keiner von ihnen hat die Wallfahrt über die Alpen angetreten nach dem gelobten Lande der Musik, so wenig sie sich gegen die Lehren des Auslandes verschlossen. Aber daheim eigneten sie sich alles an, gewannen sie mühsam das in eigener Art, was sie drunten im Süden leicht, aber fremd sich hätten erwerben können. Und ein kerngesundes Geschlecht. Seiner urwüchsigen Art, die aus dem Nährboden der Heimat immer neue Kraft gewann, konnte selbst die entsetzliche Zeit des 30jährigen Kriegs nichts anhaben. In diesen Jahren, als alles erst verwilderte, dann völlig verdorrte, als auch in der Musik nur wenige der alten Meister aus früheren Tagen schöpferische Kraft besaßen, trieb dieser Baum zwei der kräftigsten Schosse. Und ein helläugiges, rotwangiges Geschlecht. Geistliche und weltliche Musik, Gottesdienst und Menschenfreude haben sie immer gleicherweise gepflegt, in getrennten Bahnen und Familien, bis endlich in ihrem größten, unserm Johann Sebastian, beides sich vereinigte. Aber wie die Kantoren keine Stubenhocker und weltfeindliche Mucker waren, so verfielen die Stadtpfeifer nicht der Liederlichkeit, dem Erbstück der alten Fahrenden, das auch die „zunftmäßig" und bürgerlich gewordenen nicht leicht los wurden.

Schon in Veit Bachs Söhnen zeigt sich das gesteigerte musikalische Vermögen. Lips widmete sich mehr der kirchlichen Richtung und wurde Begründer der Meiningenschen Linie. Bekannter ist Hans, einer der beliebtesten Tanzmeister seiner Tage, den man sich seines prächtigen Spiels und seiner komischen Einfälle wegen nach „Gotha, Arnstadt, Erfurt, Eisenach, Schmalkalden und Suhl verschrieb, um denen dasigen Stadt-Musicis zu helfen". Und unter dem rohen Konterfei, das uns von ihm erhalten, stehen die bezeichnenden Verse:

„Hier siehst du geigen Hansen Bachen,
Wenn du es hörst, so mustu lachen.
Er geigt gleichwohl (d. i. nämlich) nach seiner Art,
Und trägt einen hübschen Hans Bachens Bart."

Unter Hansens zahlreichen Kindern treten drei Söhne bedeutsam hervor. Johann, der ältere, wurde der Stammvater des Erfurter Geschlechts, das der Stadt auf so lange Zeit so viele Organisten und Stadtmusiker geliefert hat, daß die letzteren noch zu einer Zeit „die

Bache" hießen, als kein Träger dieses Namens mehr in der Stadt lebte. — Der jüngere Heinrich widmete sich in Arnstadt durchaus der kirchlichen Tonkunst, der er in seinen beiden Söhnen Michael (1648—94), und dem noch weit bedeutenderen Christoph (1643—1703) zwei der größten Vertreter vor unserem Sebastian gegeben. Der mittlere Sohn Hansens endlich, Christoph (der Ältere, zum Unterschied von dem eben genannten großen Tonsetzer) widmete sich ebenso ausschließlich der weltlichen Muse. Er ist Johann Sebastians Großvater. Der Vater Ambrosius (1645—95) war trefflicher Stadtmusikus erst in Erfurt, hernach in Eisenach, wo ihm von seiner Gattin Elisabeth Lämmerhirt am 21. März 1685 als jüngstes von acht Kindern Johann Sebastian geboren wurde, in dem alle Kraft, die der zweihundert Jahre alte Baum in sich gesogen, zur herrlichsten Entfaltung gelangen sollte.

Eisenach! Mitten im Herzen der deutschen Lande gelegen, inmitten blumiger Matten und fruchtschwerer Felder, Herdengeläute und Kirchenglockenklang aus stattlichen Dörfern. Und verschwiegene Täler mit lustigen Bächen und waldigen Höhen. Wald, deutscher Wald; wo das Reh träumt und die Lichter spielen. Vogelsang und Baumesrauschen. — Eisenach! droben die Wartburg, wo einst Sänger um den Preis gestritten, wo die heilige Elisabeth liebte und litt, wo Luther die deutsche Bibel schuf. — Eisenach! Land der Sage, wo der treue Eckard schaltet, Frau Holle haust und im Hörselberg Frau Venus lockt, die Schönheit der alten Welt.

Ja, die Heimat gab ihm viel, und die gesunde Mutter, der Vater halfen ihm ihre Schätze heben. Er war der rechte dazu, Meister Ambrosius. Die Geschichte weiß wohl nicht viel von ihm, aber sein Bild sagt es uns, das wir im Musikzimmer der Berliner Bibliothek besitzen. Wer, wie er der Zeit ins Gesicht schlug, Staatskleid, Perücke und modisches Gesicht verschmähte, wer so frei sich die Luft um die Locken und die nur lose verhüllte Brust wehen ließ, der war der Rechte. Und daß der treffliche Musikus die Anlagen sorgsam hegte, die er früh im Sohne entdeckte, brauchen wir nicht erst zu sagen. Von ihm lernte Sebastian das Geigenspiel. Dann lebte noch ein Bach im Städtchen, der große Christoph, der gewaltige Tonschöpfer, den die Zeit nicht verstand, dessen Größe sie aber ahnte, ein einsamer Künstler, der nur seiner Kunst nachhing.

Aber das Leben nahm ihm viel. Kurz nach einander, am 3. Mai 1694 und am 31. Januar des nächsten Jahres wurden Mutter

und Vater begraben. Die Waise nahm ein älterer Bruder Johann Christoph, der in Ohrdruf als Organist wirkte, zu sich ins Haus, wo er in echt Bachischer Weise für den jüngeren nach bestem Vermögen sorgte. Sebastian wurde Schüler im Lyceum, wo neben den Schulfächern Religionslehre und Chorgesang eifrig gepflegt wurde; der Bruder gab ihm den Unterricht im Klavierspiel. Daß der Ältere nicht ahnte, welchen Genius er unterwies, dürfen wir ihm nicht verargen. Der musikhungrige Knabe, der langweiligen Übungen müde, suchte sich andere Nahrung. Ein Notenbuch barg sie, das der Ältere sich geschrieben, als er zu des berühmten Pachelbel Füßen gesessen. Aber der hielt den Bruder noch nicht reif dafür. Da schlich sich denn das Kind des Nachts heran, holte das kostbare Heft durch das Gitter aus dem Kasten heraus und schrieb es heimlich beim Mondenschein ab. Nicht umsonst ist er in späteren Jahren blind geworden. Aber der Bruder war hart genug, ihm das mühsam geschaffene Manuskript wieder abzunehmen.

So begreift man, daß es den Knaben hinausverlangte, um so mehr als des Bruders Heim sich mit eigenen Kindern füllte. Da wollte es eine günstige Fügung, deren Walten über Bachs Entwicklungsgang wir noch öfter sehen werden, daß im berühmten und gut besoldeten Mettenchor der Michaelisschule zu Lüneburg eine Stelle für einen Sopranisten frei ward. Der Fünfzehnjährige wanderte hin, gewann den Platz, dank seiner prächtigen Stimme, war aber auch, nachdem er sie durch den Stimmwechsel verloren, gut zu verwerten. Lüneburg war der beste Ort für den Jüngling, der sich nun ganz seiner Kunst widmete. Hier lernte er im trefflichen Chore die Schätze der Kirchenmusik gründlich kennen und fand in Georg Böhm einen bedeutenden Lehrer des Orgelspiels. Dann aber lag Lüneburg in der Nähe von Hamburg und Celle. Und das erstere war damals ein Brennpunkt des musikalischen Lebens in Deutschland. Hier erlebte die deutsche Oper unter Reinhard Keiser eine erste Blüte, hier waltete der berühmte Organist Johann Adam Reinken, zu dem es den Kirchenmusiker noch mehr zog. In Celle aber war die treffliche herzogliche Kapelle, Franzosen zumeist, die ihre feinen und scharf pointierenden Meister Coupérin, Marchand, Rivers, Grigny u. a. eifrig pflegten. Und Bach lernte immer mehr, als aus stummen Partituren, schulfuchsigem Regelkram und grauer Theorie durch eigenes Mitmachen und vom lebendigen Beispiel tüchtiger Menschen. So war er ein eifriger Fußgänger nach den beiden Orten und nahm mit lebendiger Seele

auf, was er da hörte. Orgel und Klavier fanden jetzt eifrige Pflege, auf Kosten des Schlafs sogar; die Geige wurde darum nicht vernachlässigt.

Sie verschaffte ihm auch die erste Stellung, als er nun achtzehnjährig die Schule verließ. 1703 wurde er Violinist in der Kapelle des Prinzen Ernst von Weimar, aber noch im gleichen Jahr nahm er die für damalige Verhältnisse sehr günstige Organistenstelle an der neuen Kirche zu Arnstadt an. Eine prächtige Orgel und freie Zeit zum eigenen Schaffen. Da entstand denn vielerlei: eine Kantate, Fugen, die, wie etliche Klavierwerke, den Einfluß des damaligen Leipziger Thomaskantors Johann Kuhnau verraten. Daß ein Stückchen Programmusik unter diesen Werken ist, ein allerdings mehr scherzhaftes „Capriccio über die Abreise seines sehr geliebten Bruders", sei für jene Ästhetiker angeführt, die bei Beurteilungen solcher Fragen weniger ihren Geschmack, als die Geschichte zu Rate ziehen.

Aber bald war es ihm im kleinen Arnstadt zu eng. Alles ja ganz brav und wert, aber klein, entsetzlich klein. Er sehnte sich nach Umgang mit Großen. Und das unbestimmte Sehnen gewann Gestalt, Buxtehude wollte er hören, den stimmungsgewaltigen Maler auf der Orgel. Und er sparte und sparte, und endlich nach zwei Jahren reichte es, — er erbat sich auf vier Wochen Urlaub vom Konsistorium und wanderte im Herbst zu Fuß die sechzig Meilen nach Lübeck, „umb daselbst ein und anderes in seiner Kunst zu begreiffen".

Was waren vier Wochen für den lernbegierigen Jünger! Vier Monate blieb er, und er wäre vielleicht für immer geblieben, denn der große Däne wollte Bach sein Amt abtreten, wenn dieser mit dem Amt die Tochter nähme. Die Verbindung zwischen Amt und Jungfer Buxtehudes Hand war aber schon so ehrwürdig alt, daß Bach wieder von dannen ging, Arnstadt zu. Dort zog ihn am 21. Februar 1706 das Konsistorium zur Verantwortung wegen seines Fernbleibens. Man benutzte die Gelegenheit, auch andere Beschwerden anzubringen. So wurde ihm vorgehalten: „Daß er bisher in dem Choral viele wunderliche variationes gemachet, viele frembde Töne mit eingemischet, daß die Gemeinde drüber confundiret worden ... Rechstdeme sey gar befremblich, daß bißher gar nichts musiciret worden, dessen Ursach er gewessen, weile mit den Schülern er nicht comportiren wolle. Dahero er sich zu ercklähren, ob er sowohl Figural als Choral mit den Schülern spielen wolle ... Da er's nicht thuen wolle, solle er's nur

categorice von sich sagen, damit andere gestalt gemachet und jemand der diesses thäte, bestellet werden könne."

Es war nicht so bös gemeint, wie es sich anhört. Ein guter Schulmeister ist Bach allerdings zeitlebens nicht geworden und ebensolang hat er auch hoher Obrigkeit gegenüber ein gehörig Stück Eigensinn bewahrt. So verantwortete er sich jetzt auch nicht innerhalb der gestellten acht Tage, wessen sich das hohe Konsistorium erst im November zu erinnern schien, wo die Anfrage wiederholt wurde. Wohl nur, weil man ihm jetzt ferner vorstellen wollte, „auß was Macht er ohnlängst die frembde Jungfer auf das Chor biethen und musiciren lassen?" Die genaue Antwort erhielten die Herren erst am 17. Oktober 1707, als sich Johann Sebastian mit seiner Base Maria Barbara Bach vermählte. Das geschah aber in Mühlhausen, wo Bach im Juli dieses Jahres einen weiteren Wirkungskreis gefunden hatte. Seine Kompositionen aus dieser Zeit zeigen ihn auch als Künstler auf eigenen Füßen; auch Buxtehudes Einfluß ist überwunden. Mühlhausen hatte sich bislang eines großen Rufes als Kirchenmusikstadt zu erfreuen gehabt, aber jetzt entstanden Streitigkeiten zwischen den Orthodoxen und den Pietisten. Bach sah den „Endzweck seines Lebens", „eine wohlzufassende Kirchenmusik zu Gottes Ehren" gefährdet und nahm deshalb einen Ruf an, der wieder zur rechten Zeit im Sommer 1708 an ihn ergangen war, nach Weimar.

Weimar! Zum erstenmal erwies sich die kleine thüringische Residenz als des Preises wert vor vielen größeren Städten Deutschlands. Neun Jahre hat Bach hier geweilt, die schönste Zeit seines Lebens. Hier fand er einen bedeutenden Wirkungskreis, Umgang mit hervorragenden Männern, am Hofe verständige Gönner, beim Volke künstlerischen Geist — und alles frei von der Verwälschung, die sonst unser Vaterland verwüstete. „Das Wohlgefallen seiner gnädigen Herrschaft an seinem Spielen feuerte ihn an, alles mögliche in der Orgelkunst zu versuchen. Hier hat er auch die meisten seiner Orgelstücke gesetzt," erzählt sein Sohn. Hier wurde Bach zu dem glänzenden, unvergleichlichen Virtuosen auf seinem Instrument, als den ihn seine Zeit, die den Komponisten nicht verstand, wohl zu schätzen wußte. Unermüdlich in der Verarbeitung alles dessen, was von außen an ihn herantrat, bildete er immer gewaltiger seinen eigenen Stil, der abgebrauchten Formen Frische gab, der dem Kleinsten den Stempel der Größe aufdrückte. Am größten aber ist er da, wo sein Spiel aus dem Gesang der Gemeinde, dem Choral herauswächst, dessen

Formen er so gewaltig dehnte, in den er eine solche Ausdruckswelt hineingoß, daß das rein Instrumentale die künstlerischen Absichten nicht mehr fassen konnte, die Menschenstimme hinzutreten mußte, im Choralchor, in der Kantate, deren größte Form Bach im Geiste seiner Zeit, aber auch im Geist der darüber hinauswachsenden Kirche sicher gestaltete.

Der Virtuose Bach machte manche Konzertreisen und gewann aller Orten Ruhm und Bewunderung. Am höchsten stieg diese an jenem Septembertage 1717, als er zu Dresden mit dem gefeierten Franzosen Jean Louis Marchand in Wettbewerb trat. Der Franzose zog es vor, vor seinem Gegner zu fliehen, der auch der Folie nicht bedurfte, um einen Triumph zu feiern, der einen Sieg der deutschen Kunst bedeutete und als solcher empfunden wurde, nicht zum wenigsten von den französisch parlierenden Herren und Damen des Hofes, die fühlen mochten, daß ihre Zeit um war. Ohne äußere Auszeichnung verließ Bach den Kampfplatz.

Wohl gierte er nach solchen Auszeichnungen nicht, aber seine gerade Natur empörte sich, wenn ungerechterweise Verdienst zum Besten von Günstlingen zurückgesetzt ward. Und das mußte er in Weimar erfahren, wo er, der seit Jahren für den alten Drese das Kapellmeisteramt versehen hatte, nach dem Tode des Inhabers vor dessen völlig verdienstlosem Sohne zurücktreten mußte. Das verleidete ihm seine Stelle so, daß er noch im November 1717 Weimar verließ, um des jungen Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen Kapellmeister zu werden. Was Jahrhunderte nicht gesehen, das erlebte diese Zeit des Zeremoniells und der Etikette: Fürst und Künstler als innige Freunde durch die gemeinsame Liebe zur Musik. Hier im kleinen Köthen hatte Bach keine Orgel, keinen Kirchendienst, — das Musikzimmer des Fürsten war sein Wirkungsfeld und außer ihm seine Stube daheim. Jetzt ist die Zeit der Kammermusik, der vielen Schöpfungen für Klavier, für Violine allein. Denn auch hier wagte Bach das Unerhörte, die technischen Möglichkeiten so auszunutzen, daß er Solowerke für die Geige schreiben konnte. Und noch heute stehen wir dem Vollklang der Ciacona, ihrem blühenden Gestaltenreichtum staunend wie einer elementaren Erscheinung gegenüber. Das ist überhaupt eine wichtige Seite in Bachs Schaffen, die Steigerung der Technik. Das Klavier erfuhr sie zumeist, wie er ja auch das Instrument selbst zu verbessern strebte.

In Köthen traf ihn aber auch ein schwerer Verlust. Als er im Juli 1720 von einer gemeinsam mit dem Fürsten unternommenen

Reise aus Karlsbad zurückkehrte, traf er sein Haus ohne Frau, seine Kinder ohne Mutter. So aufrichtig er die Tote betrauerte, das Familienleben konnte auch dieser Bach nicht entbehren. Am 3. Dezember 1721 schritt er zur zweiten Heirat mit eben jener Anna Magdalena, von deren inniger Anteilnahme an des Gatten Schaffen das Klavierbüchlein so beredt spricht. Sie war ihm treue Gefährtin und emsige Helferin in allem, auch in der Musik, wo sie, eine fürstlich köthensche Hofsängerin, des Gatten treueste Kopistin war. Acht Tage später heiratete der Fürst. Die Prinzessin liebte die Musik nicht, und da erkaltete auch des Fürsten Teilnahme. Und jetzt brach die alte, durch den Beruf zurückgedrängte Liebe mit aller Wucht hervor: Orgel und Kirchenmusik. Und im November 1722 war jener denkwürdige Augenblick in Hamburg, wo nach Bachs Vortrag der fast hundertjährige Reinken den Spieler umarmte: „Ich dachte, diese Kunst sei ausgestorben. Nun ich sehe, daß sie in Ihnen noch lebt, will ich mit Freuden heimgehen.“ Wenige Tage später ist er gestorben. Bach aber hatte mit dem Kusse ihres letzten Vertreters gleichsam das Erbe der musikalischen Vergangenheit überkommen. Die Reform der protestantischen Kirchenmusik stand als nächste, als höchste Aufgabe vor ihm.

Die Hamburger allerdings, an deren Jakobikirche er zu kommen trachtete, gaben ihm die Gelegenheit zur Erfüllung dieser Aufgabe nicht. Sie übertrugen die Stelle einem bedeutungslosen Musikus, der versprochen hatte, für den Fall seiner Ernennung — 4000 Mark in die Kirchenkasse zu zahlen. Aber das Jahr 1723 brachte die Berufung an das Kantorat der Thomasschule zu Leipzig. Allerdings hatte der Rat erst an ihn gedacht, „da man die Besten nicht hatte haben können, und die Mittleren zu nehmen“ sich entschloß. Bach zögerte, entschied sich aber doch, um seinen Kindern eine bessere Erziehung geben zu können. Und dann war doch die Thomana die berühmteste Schule Leipzigs, eine der ältesten Pflegestätten der Musik in Deutschland überhaupt. Die Amtsgeschäfte forderten wohl einen ganzen Mann, aber Bach war ja ein solcher und fühlte sich nie überladen. Endlich belief sich, wie er selbst schreibt: „seine station etwa auf 700 Taler und wenn es etwas mehrere als ordinairement Leichen gibt, so steigen nach proportion die accidentia; ist aber eine gesunde Luft, so fallen hingegen solche, wie denn voriges Jahr an ordinairen Leichen-accidentia über 100 Taler Einbuße gehabt“.

In dieser Stellung hat Bach die letzten 27 Jahre seines Lebens gewirkt. Äußerlich ein bescheidenes Kantordasein. Ruhig kann

man es allerdings gerade nicht nennen, denn es war, wie er klagt, in Leipzig „eine wunderliche und der Musik wenig ergebene Obrigkeit, mithin fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben muß". Ja, er dachte sogar zuweilen daran, „mit des Höchsten Beistand seine Fortune anderweitig zu suchen". So weit ist es nun, Gott sei dank, trotz aller Streitereien mit Rektoren und Rat nicht gekommen. — An äußeren Ehrungen hat er ja manche erfahren. 1736 bekam er vom sächsischen Hofe den Titel „Kompositeur bei der Hofkapelle", wodurch er auch gesellschaftlich in seinen Kämpfen um die Rechte seiner Stellung, die er sich in nichts verkümmern ließ, unterstützt wurde. Ein Jahrzehnt später, am 7. Mai 1747, huldigte auch Preußens größter König dem größten künstlerischen Genie seiner Zeit. Ein eigenes Bild, als Friedrich hinter dem Stuhl des alten Kantors, der im Reiserock ans Klavier hatte sitzen müssen, stand und staunend einmal über das andere „Nur ein Bach! nur ein Bach!" rief. Sonst zog sich der Meister mit den Jahren immer mehr vom öffentlichen Musikleben zurück.

Auch in seiner Familie erlebte er Freud und Leid. Im Oktober 1730 kann er von seinen Kindern freudig schreiben: „Insgesamt sind sie geborene Musici und kann versichern, daß schon ein Concert vocaliter und instrumentaliter mit meiner Familie formieren kann." Die gute Entwicklung seines Philipp Emanuel erlebte er noch und auch den glücklichen Ehebund seiner ältesten Tochter. Aber von den zwanzig Kindern, die ihm seine beiden Frauen schenkten, sah er die Hälfte sterben und, was ihn noch mehr schmerzte, er sah, wie seinen Liebling Friedemann die bösen Leidenschaften zerrütteten, wie überhaupt seinem Geschlechte in der Fremde die alte Kraft verloren ging, die es auf dem Nährboden der Heimat besessen.

Der Alte aber wuchs immer mehr als Künstler und als Mensch. Hochragend über alle, aber voll Ruhe im Kleinen, in Äußerlichkeiten ihnen sich fügend. Von vielen beneidet und angefeindet, von vielen geehrt und bewundert, von keinem völlig verstanden, ja kaum in seiner vollen Größe geahnt. Er aber hat seine Kunst, er schafft, unbekümmert um alles, immer Herrlicheres, Größeres, Gewaltigeres. Eine staunenswerte Fruchtbarkeit bleibt ihm bis auf die letzten Tage. Und der Körper gehorcht dem Willen, die Augen nur können nicht mehr. Menschenhand kann da nicht helfen; infolge der Operation erblindet er völlig, und die vielen Arzneien untergraben rasch seinen Körper. In irdische Trübsal versenkt, aber in sicherer Zuversicht auf

den Himmel diktiert er dem Schwiegersohn sein letztes Lied in die Feder: „Wenn wir in höchsten Nöten sein". Da, ein Wunder, öffnen sich nochmals die Augen; zum Abschied noch einmal sieht er die lieben Seinen, die schöne Welt. Am Dienstag den 28. Juli 1750 in der neunten Abendstunde ist er gestorben.

Die Welt ahnte nicht, was sie verloren. Kein Stein, kein Kreuz schmückt sein Grab; vor wenigen Jahren erst wurden die irdischen Überreste des Meisters gefunden. Man war im Grunde froh, daß man ihn los war: „man wolle einen Kantor, keinen Kapellmeister," hieß es in der Ratssitzung wenige Tage nach seinem Tode.

Und so beließ man Bachs Witwe in größter Bedrängnis, bis sie zwei Jahre später als Almosenfrau starb. Sein Sohn Friedemann verschleuderte die Manuskripte, die ihm bei der Teilung zugefallen, für seine Tochter Regina veranstaltete Beethoven ein Wohltätigkeitskonzert.

Aber auch Bachs Schaffen geriet in Vergessenheit. In seiner Jugend kannte Beethoven davon nur das „wohltemperierte Klavier". Später allerdings wurden ihm des „Vaters der Harmonie" Werke zur Bibel. Seit Beethoven, durch Mendelssohns, Schumanns, Robert Franz', Liszts Tätigkeit ist Bach immer mehr als Grundpfeiler unserer Musik erkannt worden. —

„Nicht Bach, Meer sollte er heißen," rief Beethoven aus. Einem Meer vergleichbar ist die Arbeit seines Lebens. Wer vermag des Meeres Grenzen genau zu ermessen, sein Wesen zu ergründen. Staunend stehst du, in heiligem Grauen vor dieser Größe, die dir doch Liebe erweckt.

Und Bachs geschichtliche Bedeutung: Er ragt, ein riesengroßer Markstein zwischen zwei Zeiten. Was die Musik vor ihm geschaffen, das läuft in ihm zusammen, findet in ihm die höchste Vollendung. Und was seither geschaffen worden? Da hat bereits Tieck die Losung gefunden, „daß in dem Genius des wundervollen Bach schon alle Folgezeit der entwickelten Musik ruhte". Denn wohl steht er mit den Füßen auf der Erde, ist der Zeit untertan in Kleinem und Äußerlichem, sein Haupt aber ragt himmelhoch in die Sphären der Ewigkeit, wo es kein Vergehen gibt und kein Werden, sondern nur ein unvergängliches Sein!

Die Werke.

Es kann sich hier nur um eine gedrängte Übersicht über das gewaltige Gesamtschaffen Bachs handeln; eine eingehendere Würdigung der einzelnen Werke ist um so mehr ausgeschlossen, als des alten Kirnberger Wort: „Wer eine Fuge von Bach kennt, kennt wirklich nur eine" sich auf alle Gattungen ausdehnen läßt, in denen Bach geschaffen hat, also das ganze Gebiet der Musik mit Ausnahme der Oper. Das ist eben das Erstaunlichste an Bachs Schaffen, daß, so charakteristisch und durchaus persönlich seine Tonsprache ist, sie doch immer wieder neu wirkt. Es ist das volle Gegenteil von der übrigen älteren Musik, die gerade durch ihre Gleichartigkeit ermüdet, und es zeugt von der unbegrenzten Kraft und Fülle des Empfindungslebens und des Ausdrucksvermögens unseres Meisters. Denn ein Mehrer der Kunstformen im gewöhnlichen Sinne des Wortes ist Bach nicht gewesen. Er hat eigentlich nur in den bereits ausgebildeten Formen gearbeitet, hat sie aber in ungeahnter Weise gedehnt und gesteigert, so daß sie auch für seine gewaltigsten Gedanken ausreichten. Wenn er übrigens alle Formen in kaum vergleichlicher Weise beherrschte, so fühlte er sich auch als Herrscher über sie, der ohne Bedenken dort änderte, wo es der Empfindungsgehalt ihm zu gebieten schien. Denn Wahrheit des Ausdrucks war ihm oberstes Gebot. Freilich fehlen auch in Bachs Schaffen jene Werke nicht ganz, denen gegenüber wir Heutigen das Gefühl haben, sie seien Verstandesarbeit oder mehr Formspielerei. Die Fälle sind selten und haben zum Teil einen pädagogischen Grund; zumeist liegt die Schuld bei unserem Unverstehn. Denn in der Bachschen Musik lebt noch stark jene Spielfreudigkeit und -seligkeit, der wir auch bei Schubert begegnen. Sie hat nichts zu tun mit unserem heutigen Virtuosentum, sondern entspringt einem durchaus berechtigten Frohgefühl des Könnens, des weiteren jener Lust am Klingen und Singen, die uns bei sorgenfreiem Wandern so leicht ergreift und sich lieber in wortlosem Hinträllern, als in einem fertig gestalteten Liede gefällt. Unserer heutigen Musik fehlt leider gerade diese Eigenschaft fast vollkommen, obwohl die modernen Kompositionen oft genug endlos sind und an Schwierigkeiten alles Erdenkliche auftürmen. Es ist aber etwas ganz anderes, ob ein Kunstreiter im Zirkus ein besonders schweres Stück ausführt, oder ob ein freier Bursch im Kraftüberschwang sich in

einem halsbrecherischen Ritte austobt. Hier ist Gesundheit, während dort eher krankhafte Sensationssucht mitwirkt.

Die Bachschen Werke lassen sich am natürlichsten im Instrumental- und Vokalkompositionen einteilen, obwohl der Übergänge viele sind. Bach hat z. B. manche Instrumentalwerke später in solche für Gesang umgearbeitet und umgekehrt. Bach ist, der seltenere Fall in seiner Zeit, von der

Instrumentalmusik

ausgegangen. Zum großen Vokalkomponisten ist er erst geworden, als er längst ein berühmter Orgelmeister und Kammermusiker war. Zumal die eigentliche Chorkomposition erhielt erst in der Leipziger Zeit das Übergewicht, während die Weimarer Kantaten (1714—1717) den Schwerpunkt in den Sologesängen haben. Doch ist festzuhalten, daß Bachs Veranlagung sich schon in frühester Zeit als besonders vielseitig erwies. Es ist mehr der äußere Lebensgang, der diese Verteilung der Arbeit herbeiführte, als innere Notwendigkeit. In Arnstadt, Mühlhausen und Weimar wirkte er als Organist und Geiger, in Köthen war die Kammermusik das Arbeitsfeld des Kapellmeisters, und erst in Leipzig kam er in die Stellung, in der er die als Lebensberuf erkannte Aufgabe der Reform der evangelischen Kirchenmusik mit allen Kräften anstreben konnte.

Zu Bachs Zeit war die Orgel gewissermaßen das Universalinstrument geworden. Von jeher in der Kirche heimisch und mit der vornehmsten Musikübung aufs innigste verbunden, bot sie in ihrem riesigen Tonumfang, in der Möglichkeit der Klangfärbung bei der gegen früher außerordentlich gesteigerten Spielfähigkeit dem Musiker ein unvergleichliches Ausdrucksmittel. Darum hatte auch die ja eigentlich außerhalb der Kirche entstandene Instrumentalmusik, sobald sie sich kunstmäßig entwickelte, der Orgel mit besonderer Liebe sich zugewendet, und es war gelungen, den eigentlich unkirchlichen Formen der Fuge, Phantasie u. s. w. in der Kirche Heimatrecht zu erwerben. Die Vorliebe für die Orgel erklärt sich auch leicht daraus, daß der einzelne Musiker für sein subjektives Musizieren kein geeigneteres Mittel finden konnte. Zwar widerstrebte das Instrument einer unmittelbaren Ausdrucksübertragung, aber da vermochten auch die damaligen Klaviere nicht mehr zu geben. Das Klavichord freilich besaß die Fähigkeit der Schwellung und Schattierung des Tones, war aber sonst zu klein

und nichtig; das Klavizimbel erlaubte auch nur durch den Übergang auf die andere Klaviatur einen Wechsel der Tonstärke. Im übrigen ist es wichtig, daß das Klavizimbel sehr oft zwei Tastenreihen und Pedal hatte, also leicht die Orgelmusik übernehmen konnte, während wir heute gezwungen sind z. B. die von Bach für ein Klavier geschriebene „Aria mit 30 Veränderungen" auf zwei Klavieren vortragen zu lassen (bearbeitet von Rheinberger). Übrigens hat Bach selbst an der Verbesserung des Klaviers gearbeitet, einmal durch Unterstützung der Versuche Silbermanns in der Hammertechnik, dann auch durch die eigene Erfindung eines Lautenklavizimbels (1740), bei dem zu zwei Darmsaitenchören ein dritter um eine Oktave höherer von Messingsaiten kam, die gedämpft werden konnten.

Immerhin so hoch Bach die Orgel stand, bleibt es doch verkehrt, sie in der Art Spittas als beherrschende Kraft von Bachs gesamtem Kunstschaffen anzusehen. Das wird nicht nur durch die Fülle der „orgelfreien" Werke widerlegt, sondern mehr noch durch die Tatsache, daß die Ausnutzung der Fähigkeiten der Orgel nicht als Hauptzweck der Bachschen Werke erscheint, daß er sich ebenso niemals durch diese Fähigkeiten binden läßt. Es kann nicht genug hervorgehoben werden, daß Bach — und darin trennt ihn eine Welt von seinen sogenannten „Vorarbeitern" — immer Ausdrucksmusiker ist. Es kam ihm in seinen Werken immer darauf an, einen Vorgang seines Seelenlebens auszusprechen; die Instrumente — die Orgel und die Menschenstimmen nicht ausgenommen — waren ihm immer nur Instrumente, also Mittel zum Zweck. Die meist ausführlichen Titel der Werke sagen uns das bereits. Als Absicht wird nie das virtuose Element betont, sondern die Erkenntnis des Wesens der Komposition, eine „cantable Art" im Spielen (Inventionen), die „Gemütsergötzung" (der Klavierübung I. Teil). Ebensowenig hat der Spieler Bach den Nachdruck aufs Virtuosenhafte verlegt, ein so großer Könner er gewesen ist. Das bezeugt schon der alte Musikhistoriker Forkel mit den Worten: „Bei Ausführung seiner eigenen Werke nahm er das Tempo gewöhnlich sehr lebhaft, wußte aber außer dieser Lebhaftigheit noch so viel Mannigfaltigkeit in seinen Vortrag zu bringen, daß jedes Stück unter seinen Händen gleichsam wie eine Rede sprach."

Von den übrigen Instrumenten liebte Bach vor allem die Violine; er war ja selber Konzertmeister gewesen. Auch die Bratsche soll er gern gespielt haben. Die Gattung hat er durch die Erfindung einer Viola pomposa bereichert. Außerordentlich reich ist Bachs

Orchester. Die Besetzung ist allerdings niemals gleichzeitig besonders stark; vielmehr nutzt Bach die Instrumente wie die Farben zu einem Bilde je nach der Stimmung des zu schaffenden Werkes. Da aber gebraucht er noch den ganzen Reichtum an älteren Instrumenten z. B. Quer-, Schnabel- und kleine Flöten, die verschiedensten Violininstrumente, Laute, Glockenspiel, Oboe d'amore, Zinken, Pauken, Oboen, Fagotte, Hörner, Posaunen in mehrfacher Teilung, Orgel und Klavier. Wenn bei heutigen Aufführungen der Bachschen Werke das Orchester manchmal eintönig wirkt, so muß man bedenken, daß die vielfachen leichten Abschattierungen in der Originalbesetzung durch die Vereinheitlichung unseres Orchesters verloren gehen. —

Die fruchtbarste Zeit für seine Orgelkomposition war Bachs Aufenthalt in Weimar. In der kleinen Ilmresidenz herrschte echt religiöser Geist auch bei Hofe, der zu den wenigen gehörte, die die Franzosenäfferei nicht mitmachten. „Das Wohlgefallen seiner gnädigen Herrschaft an seinem Spielen feuerte ihn an, alles mögliche in der Orgelkunst zu versuchen.“ In diesen Werken, in denen auch der Spieler Bach sein Größtes zu geben trachtete, sind die Anforderungen an die Spielfähigkeit sehr hoch, und auch das ausgesprochen virtuosenhafte Element fehlt nicht. Präludien, Phantasien und Toccaten heißt die stolze Reihe dieser einzigartigen Werke. Die Präludien stehen, wenn man überhaupt eine Rangordnung bei so hohen Werten versuchen will, wohl obenan durch die hehre Klangpracht, die glänzende Verarbeitung der bedeutenden Motive. Die Phantasien sind nicht mehr, wie bei den Vorgängern bloß in der Form phantastisch oder ungeregelt, sondern tragen den Charakter tiefgründiger Improvisationen. Die Toccaten zeigen die Spielfreudigkeit am ausgeprägtesten, sind in der Abwechslung von brillantem Passagenwerk und breit getragenem Akkordspiel Lobreden auf die Fähigkeiten der „Königin der Instrumente“. Lehrreich ist die Beobachtung, wie Bach die Anregungen seiner Vorgänger aufnimmt und ihre Beispiele vertieft. So Frescobaldi in der mit bewundernswerten Sicherheit vorgetragenen Canzone; Buxtehude in einer die Freiheit der Bewegung steigernden und dadurch gewaltige Tonmassen auftürmenden Passacaglia. Am meisten arbeitet der Deutsche daran, sich die Italiener zu eigen zu machen. So arbeitet er vier Konzerte von Vivaldi für Orgel um — sechzehn weitere für Klavier —; über einem Thema von Legrenzi baut er eine gewaltige Doppelfuge; andere Fugen stehen über Themen von Corelli, Albinoni, und selbst ein italienisches Volkslied erscheint

in Variationen. Am zahlreichsten sind die Fugen, die zumeist auch den Abschluß der übrigen Werke bilden. Die ungeheure Gewalt der Bachschen Empfindungskraft äußert sich in nichts glänzender, als in der Art, wie er die Form der Fuge der Empfindungsmusik dienstbar macht. Man muß bedenken, daß das gestaltende Prinzip in der Fuge eigentlich Mathematik ist. Es kam auf die geschickte Berechnung an, die in den natürlichen Tonverhältnissen liegenden Hindernisse, die sich der gleichzeitigen Fortführung mehrerer Stimmen entgegenstellen, zu überwinden. Die Tonverhältnisse stehen hier als Hindernis, das der Komponist überwinden muß, um überhaupt eine klingende Form zu erhalten. Wo blieb neben dieser Formgestaltung der seelische Inhalt? Bei Bach erleben wir das Wunder, daß diese verwickelte Form, wie etwas Selbstverständliches erscheint, geradezu als die notwendige Form für den Inhalt. Wir fühlen es diesen Fugen gegenüber sofort, daß das architektonische Formproblem für den Künstler gar nicht in Betracht kam. Die Fuge entwickelt sich mit Notwendigkeit aus dem Charakter des Anfangsthemas, das wie die Überschrift wirkt zu dem Stücke, das in der Fuge ausführlich erzählt wird. Doch man muß diese Werke erleben — die Klavierfugen sind von gleicher Art — zu schildern ist ihre Art nicht.

Aber so gewaltig und groß diese Werke auch sind, Bachs einzigartige Bedeutung für die Orgelmusik liegt doch im Orgelchoral. In diesen Werken fußt er auf dem Tiefsten, was die protestantische Kirche geschaffen hat; hier steht er des Ferneren auf dem Boden der deutschen Volksmusik. In diesen 148 Choralvorspielen können wir die unendliche Fülle von Bachs Gestaltungskraft bewundern. Die Formen reichen von der einfachen harmonischen Bearbeitung der Choralweise bis zu den kunstvollsten Gebilden, für deren geistigen Gehalt nur die Bezeichnung als „symphonische Dichtungen" ausreicht. Immer schafft er, wie schon Bachs Zeitgenosse Ziegler erkannte, „nach dem Affekt der Worte", aus dem Gesamtgehalt der Dichtung heraus, die er vielfach so in Töne umsetzt, daß das Lied im Gesangbuch gewissermaßen als „Programm" für die Tondichtung zu benutzen wäre. Freilich ausreichen würde das nicht; denn auch in diesen Werken zeigt sich die innere dramatische Natur Bachs, die in den Kantaten so gewaltig gestaltet. Da entstehen dann jene farbenglühenden Tonbilder, wie die Choralphantasien „Komm heiliger Geist", „Nun freut euch liebe Christen g'mein", „Nun komm der Heiden Heiland", wo in dem den Choral umspielenden Stimmgewoge in selbständigen

Motiven seine Wirkungen auf die zuhörende Gemeinde geschildert werden. —

Steht Bachs Orgelmusik ohnegleichen da, so ist seine Klaviermusik unvergleichbar. Das liegt einmal daran, daß die seitherige Klaviermusik sich auf andern Bahnen entwickelt hat. Aber wenn sie auch auf diesen zu stolzen Höhen gekommen ist, gegenüber Bach muß man doch von einer einseitigen Entwicklung reden. Nirgendwo offenbart sich so eindrucksvoll, wie hier, daß Bach zwei große Musikstile und damit die Kunst zweier Epochen in sich vereinigt: daß er das Vergangene zusammenfaßt, aber auch die Zukunft bereits in sich schließt. Das Bewundernswerte ist, daß in Bach die beiden Stile nicht neben- sondern ineinander sind. Seine Kunst fußt in der Kontrapunktik, aber diese ist auch im Geiste der harmonischen Begleitung einer leuchtend hervortretenden Melodie verwendet. Die Aussichten, die diese Vereinigung der Stile bietet, sind bis heute kaum geahnt, geschweige denn erfüllt. — Bachs Klaviermusik erfüllt aber auch in geistiger Hinsicht die höchsten Forderungen. Zum erstenmal löste hier das Klavier die Aufgabe, das ganze Innenleben eines Menschen zu spiegeln. In dieser Hinsicht kann nur Beethovens Schaffen in Vergleich gestellt werden. — Die Fülle der Klavierwerke Bachs ist so groß, daß hier gar nicht der Versuch einer Besprechung des Einzelnen unternommen werden kann. Jeder ernste Klavierspieler muß danach streben, sich diese Werke zu eigen zu machen; es ist nicht so schwierig, wie es dem ersten Blick erscheint. Bald wird jeder erfahren, daß Schumanns Forderung, das „wohltemperierte Klavier“ müsse jedes Klavierspielers tägliches Brot sein, zur inneren Notwendigkeit wird, weil man ohne diese Kunst nicht mehr sein kann. Nirgendwo sonst wird man so das Gefühl haben, daß Musik in solchem Maße die einzig mögliche Erscheinungsform einer Welt ist, wie hier, und staunend wird man in diesen Werken Vorahnungen des Schaffens aller seitherigen Großen finden.

Wenn man nach der Form eine Trennung in unbegleitete und begleitete Klavierwerke vorgenommen hat, kann man in der ersten Gruppe dem Geiste nach mehr volkstümliche, auf sinnliches Gefallen ausgehende von den Kompositionen in ernstem Stile, voll großen Gedankengehalts unterscheiden. Zu den ersteren, die den Weg zu Bach ebnen, gehören vor allem die Suiten, die in die drei Gruppen der Partiten, der „französischen“ und der „englischen“ Suiten zerfallen. Nicht umsonst stehen die französischen Suiten im Klavier-

büchlein für seine Frau Anna Magdalena, die traute Lebensgefährtin, der er die süßesten Weisen zu Füßen legte. Die Suitenform, die bereits zu erstarren drohte, hat Bach in einer Weise belebt, daß eine Steigerung nicht mehr möglich war. Bei ihm sind die verschiedenen Einzelstücke zu einer geistigen Einheit verbunden. In diesen Suiten lebt die ganze sinnliche Schönheit der Italiener, die volle Grazie der Bewegung der Franzosen vertieft durch deutschen Empfindungsreichtum, geadelt durch kunstvollste Arbeit. — Den Weg zu den Werken der strengeren Richtung wird man am leichtesten über die „Inventionen“ und „Symphonien“ finden, je 15 kleine Stücke, die Bach aus guten pädagogischen Gründen ins Klavierbüchlein für seinen Sohn Friedemann aufgenommen hat. Auch der ausführliche Titel sagt es, daß diese Stücke den Liebhabern, „besonders aber den Lehrbegierigen“ nicht nur die Art des Spiels mit zwei und drei Stimmen zeigen, sondern überdies den Begriff von der Durchführung musikalischer Gedanken erhellen und einen „starken Vorschmack von der Komposition“ selber übermitteln sollten. Niemals ist in knapper Form so viel gegeben worden, wie hier. Spitta hat recht mit seinem Urteil: „Alles, was man im großen bei Bach bewundert, ist hier zu einem Mikrokosmos zusammengedrängt, kunstvollste Struktur gepaart mit kristallener Klarheit, wärmster Innigkeit.“ Beabsichtigte hier Bach einen Einblick in das Wesen der Komposition zu geben, so können wir in den gewaltigen Klavier-Toccaten einen Blick in die Werkstatt des Meisters der Fuge tun. Wirken sie doch wie große Improvisationen, wo sich dann aus den verschiedensten Ansätzen endlich die Stimmung zur klar bestimmten Gestalt der Fuge verdichtet. Die Fuge selber beherrscht dann die zwei gewaltigsten Klavierwerke Bachs. Das „wohltemperierte Klavier“ hat seinen Namen von dem mehr lehrhaften Zwecke, durch die lebendige Musik den Nachweis zu erbringen, daß die „gleichschwebende Temperatur“, also die Gleichmachung aller Halbtonschritte innerhalb jeglicher Skala über die reine Naturstimmung den Sieg davontragen müsse. Bachs Werk hat diesen Sieg entschieden. Von diesen 48 Präludien und Fugen in sämtlichen Dur- und Molltonarten datiert die moderne Musik. Das wäre natürlich nicht erreicht worden, handelte es sich um bloße Lehrstücke. Aber das ist keines von den fast 100 Stücken. Vielmehr bergen sie einen unverwüstlichen Reichtum an Gedanken, an Charakteristik, starkem Empfinden und klanglicher Schönheit. Dieses ist das einzige Werk Bachs, das immer in hohem Ansehen stand, und man begreift das über-

schwängliche Wort Rubinsteins: „wenn unglücklicherweise alle Bachschen Kantaten, Messen, Motetten u. s. w. verloren gingen, dieses eine Werk nicht, so brauchte man nicht zu verzweifeln. Die Musik wäre nicht untergegangen.“ Am Ende seines Lebens zeigte Bach dann nochmals, was er unter der „Kunst der Fuge“ verstand. Es gibt in der ganzen Musikliteratur kein Werk, das eine höhere Beherrschung aller in Frage kommenden Mittel zeigt, als dieses, dessen Druck Bach selber vorbereitete. 1752 ist es erschienen. Aber nicht nur in der Form ersehen wir in diesen vierzehn Fugen, vier Canons und zwei Fugen für zwei Klaviere alle Möglichkeiten vom Einfachsten bis zu einer Kunstfertigkeit, die eigentlich der Ausführbarkeit spottet, auch der gedankliche Gehalt umfaßt eine ganze Welt eines Seelenlebens, das in die tiefsten Abgründe menschlichen Empfindens ebenso hinabreichte, wie es zu schwindelnden Höhen stieg.

Von den übrigen Werken für Klavier allein nennen wir noch außer der bereits oben erwähnten „Aria mit 30 Veränderungen“, das „italienische Konzert“ und das „musikalische Opfer“. Es ist bezeichnend, daß die alle Künste des Satzes spielen lassenden „Veränderungen“ — seltsam, daß auch Bach, wie später Beethoven, nach einem deutschen Ausdruck suchte — zur Erheiterung des an Schlaflosigkeit leidenden Grafen Kayserling bestimmt waren und, nach dem Geschenke dieses Gönners Bachs zu schließen, auch die erwünschte Wirkung taten. Das zeigt wieder einmal, wie bei Bach auch die kunstvollste Form die Ursprünglichkeit des Ausdrucks nicht behindert. Über das herrliche Konzert „nach italienischem Gusto“ ist weiter unten im Zusammenhang mit den übrigen „Konzerten“ zu sprechen. Das „musikalische Opfer“ ist eine Art Danksagung an Friedrich den Großen für die freundliche Aufnahme, die er 1747 Bach in Potsdam bereitet hatte. Über das Thema, das der König damals dem Musiker zum freien Phantasieren übergeben hatte, schuf dieser nun verschiedene Fugen, auch Canons und eine sehr anmutige viersätzige Sonate, für Klavier, Violine und Flöte. Wie in der „Kunst der Fuge“ spielen auch hier nochmals alle Künste des kontrapunktischen Satzes, den nach Bach keiner mehr beherrschte, wie er. Aber hatte einer vor ihm ihn so beherrscht? beherrscht, daß er dienen mußte der höheren Aufgabe musikalischer Seelensprache?! Nur in Bach ist so die ganze Musik lebendig geworden. Wie vor ihm, nahm sie auch nach ihm im Stile eine einseitige Entwicklung. —

Von den Werken für Klavier mit Begleitung anderer

Instrumente müßte man einige wohl eher unter die Literatur für diese Instrumente rechnen, wenn nicht besonders zu bemerken wäre, daß Bach mit diesen Kompositionen der unkünstlerischen Art des bezifferten Basses ein Ende gemacht hat. Er hat den Klavierpart voll ausgeschrieben, ja ihm bei den sechs Sonaten für Klavier und Violine, den drei mit Viola da gamba (Violoncell) und den drei mit Flöte zwei Stimmen gegenüber der einen des zweiten Soloinstruments zugewiesen. Ich glaube nicht, daß jene recht haben, die hier überall ein zweites Klavier als Generalbaß hineinspielen lassen wollen. Es stimmt zu Bachs ganzem Verhalten z. B. auch im Ausschreiben der Singstimmen, daß er alle Willkür beseitigt wissen wollte. Sie war auch unmöglich, wo es nicht mehr auf Erfüllung von Formgesetzen, sondern auf Aussprache seelischer Werte ankam. So sind also die wenigen Bezifferungen (zwei Violin-, drei Flötensonaten und eine Violinfuge) als Ausnahmen von der Regel zu betrachten. Von besonderer Schönheit unter den genannten Werken sind die Sonaten mit Violine; unter den Flötensonaten ragt die in H moll, unter denen für Viola da gamba die in G moll hervor, die mit wilder Herbheit kraftstrotzende Energie vereinigt.

Etwas weiter müssen wir über Bachs Klavierkonzerte ausholen, weil es sich hier um eine Neuerscheinung handelt, die freilich in dieser Art auch mit Bach abgeschlossen ist. das Klavierkonzert ist wesentlich jünger, als das Violinkonzert (Vergl. S. 416) und letzterdings eine Nachahmung desselben. Das heißt die großen harmonischen Fähigkeiten des Klaviers legten frühzeitig den Gedanken einer Übertragung von Werken für mehrere Instrumente auf das Klavier nahe. In der Tat sind jene ersten Konzerte für Orgel oder Klavier, wie sie J. S. Bach und sein Verwandter und Fachgenosse J. G. Walther (1684—1748) in Weimar schufen, im Grunde Klavierauszüge von Konzerten für Solovioline mit Orchester. Die Möglichkeit einer Heraushebung der Solostimme, wie sie die Registrierung und die doppelte Klaviatur nicht nur bei der Orgel, sondern auch beim Klavizimbel ermöglichten, begünstigte noch diese Gattung. Sie erwarb sich um so schneller Beliebtheit, als man einerseits in Liebhaberkreisen von der Suitenform etwas übersättigt war, andererseits natürlich mit Begierde Werke aufgriff, die sonst nur von Virtuosen unter Hinzuziehung von Begleitinstrumenten ausführbar waren. So blieb man nicht lange bei den „Arrangements“, die ja bei Bach keineswegs bloße Übertragungen waren, stehen, sondern schuf nach ihrem Muster auch

originelle Klavierkonzerte ohne Begleitung. Bachs 1735 erschienenes „italienisches Konzert" ist keineswegs der erste Vertreter dieser Gattung. Wie A. Schering in seiner „Geschichte des Instrumentalkonzerts" (Leipzig 1905) hervorhebt, haben Joh. Paul Kunzen, Mich. Scheuenstuhl und J. M. Leffloth — diese mit getreuester Nachahmung des italienischen Stils — und musikalisch wertvoller Chr. Pezold in 25 Klavierkonzerten bereits vor 1730 die Gattung bereichert. Ebenso erschienen J. Nik. Tischers sechs Bücher „Musicalische Zwillinge in Conzerten eines Thons" schon 1734. Hier standen sich immer zwei Konzerte in Dur und Moll derselben Tonart gegenüber. Freilich die Stileinheit, wie sie Bach festhielt, haben die andern nicht bewahrt. Sie kamen der Neigung des breiten Publikums entgegen und mengten Suitenteile ein. Allerdings beschleunigten sie dadurch nur die Entwicklung, daß die Suite vom Konzert, dem die Zukunft gehörte, aufgesogen wurde; das Finalrondo im Konzert bezeugt noch heute die ehemalige Zugehörigkeit der Suite.

Schon sein ausgeprägtes Stilgefühl mußte in Bach das Empfinden wachrufen, daß auf diese Weise niemals ein eigentliches Klavierkonzert entstehen könne. Denn Konzert bedeutet doch nun einmal Zusammen- oder Gegenspiel eines besonders hervorgehobenen Instrumentes mit andern. In der Tat steht ja Bachs „italienisches Konzert" auch der großen Sonate, wie sie später von Beethoven ausgebildet wurde, viel näher, als dem Konzert. Dann aber mußte sich das Gefühl aufdrängen, daß gerade der harmonische Reichtum, die hohe Fähigkeit des polyphonen Spiels das Klavier besonders geeignet machen mußte, einen Tonwettkampf mit dem Orchester aufzunehmen. Aber die Form bot sich nicht so leicht, wie es uns heute natürlich scheint. Das Klavizimbel war bisher in Verbindung mit dem Orchester immer das dienende Generalbaßinstrument gewesen. Es galt mit einer fest eingewurzelten Überlieferung zu brechen, wenn es jetzt zum herrschenden Soloinstrument werden sollte. Außerdem aber galt es überhaupt erst einen konzerthaften Stil im Sinne des Virtuosen zu schaffen. Das letztere versuchte Bach, indem er sich möglichst an den Stil des Violinkonzerts anlehnte. Von seinen 18 Konzerten für Klavier und Orgel sind 13 Übertragungen von eigenen oder fremden Violinsätzen. Daneben wollen wir nicht vergessen, daß gerade Bach schon für die Höherwertung des Klaviers im Zusammenspiel vorgearbeitet hatte, indem er in der Kammermusik den bezifferten Baß durch eine ausgesuchte Klavierstimme ersetzt hatte. Das formale Problem ist von Bach nicht im Sinne der späteren

Entwicklung gelöst worden. Solo und Tutti sind nur schwach geschieden; der Gegensatz zwischen Soloinstrument und Orchester ist eben nicht klanglich ausgedrückt, sondern musikalisch durch das thematische Material. Hierauf beruht es aber, daß Bach das geistige Problem des Klavierkonzerts in tieferer Weise erfaßte, als die große Mehrzahl der Späteren. Am glänzendsten zeigte sich das in dem gewaltigen D moll-Konzert, das mit vollem Recht als eine musikalische Faustdichtung gefeiert worden ist (von Richard Batka in seiner Biogr. S. 99 f.) Hier ist es zur Tatsache geworden, daß im Klavier der Einzelmensch gegenüber der Welt des Orchesters steht; daß also im Wettkampf der musikalischen Kräfte Stellung und Beruf des Einzelnen gegenüber der Welt erörtert wird. Erst bei Beethoven, der nicht umsonst das Wort Konzert durch Tonwettkampf ersetzen wollte, finden wir wieder eine solche Vertiefung der Konzertform. — Dem Begriff des Konzerts in klanglicher Hinsicht, stehen dann näher die Konzerte für zwei (3), drei (2) und vier (1) Klaviere, denen in gleicher Art nichts an die Seite zu stellen ist.

Gegenüber den Werken für Orgel und Klavier stehen die übrigen Instrumentalkompositionen Bachs an Umfang und Bedeutung zurück. Von höchster Eigenart sind die Werke für Violine (drei Sonaten und drei Suiten) und Violoncell (sechs Suiten) allein. Das hatte vor Bach niemand gewagt. Was er aber durch Ausnutzung und Steigerung der gerade von den deutschen Geigern gepflegten Kunst der Doppelgriffe an Klang und Polyphonie erreichte, das bestaunen wir immer aufs neue, wenn es uns aus der Ciacona, dem Schluß der D moll Suite wie Orgelklang und Geigenchor entgegentönt. Von den drei Violinkonzerten sind zwei in solche für Klavier umgearbeitet worden; das dritte in D moll für zwei Violinen wird glücklicherweise auch heute noch, vielleicht des ergreifend innigen Adagiosatzes wegen, öfter in Konzerten gespielt. Unbegreiflich aber ist die Vernachlässigung der Bachschen Komposition seitens der Cellisten, die doch nur über eine beschränkte Literatur verfügen. Das schöne Trippelkonzert in A moll für Klavier, Violine und Flöte mag dann zu den sechs „Concerti grossi“ überleiten, die, weil für den Markgrafen Ludwig von Brandenburg komponiert (1721), als „brandenburgische Konzerte“ bezeichnet werden. Die Zusammensetzung der Instrumente ist hier ebenso mannigfach, wie die stilistischen Anregungen reich sind. So zeigt das sechste eigentlich ausgeprägten Quartettstil. Den Schluß unserer immer noch unvollständigen Aufzählung mögen die vier

Orchestersuiten bilden, die so recht volkstümlich im Gehalt sind, daß sie im Gedächtnis der spielenden Musikanten selbst in jener Zeit lebendig blieben, als fast alle übrigen Werke Bachs vergessen waren.

Die Vokalwerke.

Gegenüber der Riesenfülle der Bachschen Vokalwerke — in der Gesamtausgabe 36 Foliobände — verbietet sich hier ein Eingehen auf das Einzelne um so mehr, als man dann kaum etwas übergehen dürfte. Denn das erkennt man bei jedem neuen Studium dieser Werke: Das was heute bereits im Konzertsaal eingebürgert ist, ist nur ein kleiner Bruchteil dessen, was allgemein bekannt zu werden verdient. Man erlebt den unbekanntesten Werken Bachs gegenüber fast immer Überraschungen, fast niemals dagegen eine Enttäuschung. Wir begnügen uns also hier mit einer mehr allgemeinen Würdigung unter Betonung des für unser Musikleben grundsätzlich Wichtigen.

Es steht zu hoffen, daß jetzt nach Vollendung der großen Ausgabe, wo die Bachvereine sich nun um die Bekanntmachung des Riesenschatzes in weiteren Kreisen bemühen, die Vorstände unserer Konzert- und Gesangvereinigungen sich nicht damit begnügen, die längst bekannten und gewerteten Werke immer zu wiederholen, daß sie vielmehr durch Vorführung immer neuer Schöpfungen des Tonriesen nicht nur das Gefühl von seiner allumfassenden Größe verbreiten, sondern vor allem diesen unerschöpflichen Hort dem Volke erschließen. Denn es ist sicher die wichtigste soziale Aufgabe unseres heutigen Musiklebens, Bachs Vokalwerke zum Volksbesitz zu machen. Es ist sicher, daß der Mehrzahl der Menschen die große und tiefe Instrumentalmusik in ihrer vollen Bedeutung nicht zugänglich ist; daß auch die stark für Musik empfänglichen unter den Laien zum echten Genuß, also auch zur Erlangung der ethischen Werte der Musik des Verständnis und Gefühl in die rechten Bahnen lenkenden Wortes bedürfen. Es wird darum der Gesang immer die wichtigste Musikform im Volksleben bleiben, naturgemäß aber in der Gestalt, in der er die reichsten musikalischen Kräfte entfaltet: also im Chorwerk, in dem nicht nur Einzel- und Massengesang abwechseln, in dem überdies auch der ganze Reichtum der Instrumentalmusik zur Entfaltung gelangt. So Großes und Erhebendes aber auch sonst in gewaltigen Chorwerken niedergelegt worden ist, mit dem vokalen Gesamtwerke Johann Se-

bastian Bachs ist nichts zu vergleichen an musikalischem Reichtum, an Fülle und Kraft des darin waltenden Gefühls- und Empfindungslebens, an mit geradezu dämonischem Tiefblick alle Zustände des menschlichen Seelenlebens erschauendem Vermögen, Stimmungen aufzurufen, zu steigern und zu erlösen. Vor allem aber lebt in Bachs Vokalwerken eine Urkraft des Religiösen, die berufen scheint, die überall erwachte religiöse Sehnsucht unserer Tage läuternd zu erfüllen.

Wie eng und kurzsichtig ist es doch, Bach als Kirchenmusiker zu bezeichnen und dadurch so vielen den Weg zu ihm als ungangbar erscheinen zu lassen! Gewiß wären die Kirchen für die Aufführung der Bachschen Kompositionen der geeignetste Platz; aber die „Kirche" hat ja keinen Platz für diese Werke. Sie hat ihn eigentlich nie gehabt. Deshalb hat ihn seine Zeit fast nur als Orgel- und Klavierspieler geschätzt; deshalb waren seine Vokalkompositionen mit seinem Wirken als Chorleiter vergessen. Es ist kaum glaublich, aber von den dreihundert Kantaten, die Bach komponiert hat, ist im gleichen 18. Jahrhundert, das von Telemann dicke Bände auflegte, nur eine einzige gedruckt worden, und diese verdankte die Ehre ihrer Eigenschaft als „Ratswechsel"-Kantate (die Mühlhausener von 1708). Nein, wenn man unter Kirchenmusik eine Musik für kirchliche Zwecke versteht, so ist Bach nichts weniger als Kirchenmusiker. Einmal, weil seine Musik sich niemals einer Liturgie fügen könnte, sondern diese nach sich umbilden müßte. Er hat sich niemals den technischen Formen gefügt, die der Kultus verlangen muß. Vor allem aber fehlt ihm jene Objektivität, die allgemeine Stimmung auszudrücken, die der Zweck erheischt. Bachs Musik dient niemals Zwecken, und seien es auch die hohen eines kirchlichen Gottesdienstes; sondern sie macht sich diese Zwecke dienstbar. Der Zweck wird für Bach zur „Gelegenheit" im Sinne Goethes, sich und sein Innerstes auszusprechen. Die ganze Kunst Bachs beruht in seiner Persönlichkeit, ist individuell. Selbst in den unbegleiteten Chorälen, die scheinbar der eigentlichen Kirchenmusik so nahestehen, ist der Geist ein anderer. Kühne Modulationen streben danach die gemessen einherschreitende Melodie zu individualisieren, dem objektiven Gesang der Gemeinde den Stempel persönlichen Empfindens aufzuprägen. Bach hat niemals etwas anderes ausgesprochen, als sein persönliches Empfinden und Fühlen. Er hat nicht gleich Händel sich zum Dolmetsch historischer Charaktere gemacht; er selber spricht durch den Mund der Personen, die

in seinem Werke stehen. Er hat nicht wie Händel die Stimmung großer Zeiten nachzufühlen, ihre Art zu schildern versucht; der äußere Anlaß ist für Bach nur insoweit wichtig, als er ihm Stimmungen erweckt. Daher kommt es wohl, daß man Bach vielfach fälschlich für einen Pietisten hielt. Aber von der Einengung der pietistischen Gefühlswelt hätte er sicher nichts wissen wollen. Nein, Bach war ein treugläubiger Sohn der evangelischen Kirche. Dennoch ist seine Person nicht kirchlich, sondern religiös. Er fühlte sich nicht im Gegensatz zur Kirche, weil er die Schranken der Konfession nicht fühlte. Ich kenne keinen zweiten Künstler, in dem so durchaus nur die positiven Kräfte des Christentums wirksam waren, der gleichzeitig so ganz frei von allem Zweifel und von jeder Betonung alles dogmatischen ist, wie Bach. Darum stehen in seinen Werken ohne jeden Widerspruch nebeneinander die Reformationskantate und die Hmoll-Messe. Die christliche Heilslehre ist diesem Manne so durchaus Lebenselement geworden, daß alles Fremde und Zwangvolle verschwunden ist, daß sie ganz aufgeht im eigenen Volkstum, in der eigenen Anschauung von Menschen und Gefühlen. Man muß an unsere altdeutschen Maler, an Dürer denken, wie ihre Bilder von Christi Leben ohne jeden Zwang deutsch sind in Erscheinung (Ort, Zeit und Menschen) und Gehalt. Dieses Bedürfnis Bachs völlig eins sein zu können mit den religiösen Gefühlen, die in seinem Kunstschaffen zum Ausdruck kamen, äußert sich auch in der für einen Protestanten des 18. Jahrhunderts besonders auffälligen Tatsache, daß das alte Testament gar keine Bedeutung für seine Kunst hat. Man denke dagegen an Händel. Bach wollte aber nicht, wie dieser, Fremdes schildern, andere charakterisieren, sondern nur sein Innenleben, seine Welt verkünden. Das unterscheidet seine Passionen von den Werken anderer. Er erzählt, nein er erleidet die Leidensgeschichte des Herrn ebenso deutsch und ebenso für Deutsche, wie der altsächsische Heliandbichter. Diese Art der Kunstauffassung ist, mag man sie nun höher oder niederer bewerten, jedenfalls die für den deutschen Geist besonders charakteristische. „Der deutsche Sinn will das, was seiner Natur verwandt ist, nicht bloß als ein Fremdes vor sich hinstellen, will es nicht bloß als ein ihm Unzugängliches anstaunen, will es nicht bloß als ein über ihn Erhabenes anbeten; in sich aufnehmen will er es vielmehr, ihm sein Innerstes erschließen und Anteil gewähren an seinem eigenen Leben. Der Deutsche ist seiner ureigensten Anlage nach Idealist. Aus der Liebe seines Herzens heraus schafft er sich

seine Welt, aus der Fülle dieser Liebe tränkt er sie und leiht ihr ein Leben, in dem er sich selbst wiedergibt, wenn er sie vor seine Augen hinstellt, in dem er, was ihn mit Lust und Leid erfüllt, in ihre Adern gießt zu lebenskräftiger Betätigung, in dem er sich mit ihr eins fühlt." (Hausegger, „Unsere deutschen Meister" S. 22).

So ist Bach also Lyriker. Aber seine Fähigkeit, die tiefe Gemütserregung im überzeugendsten Ausdruck menschlicher Leidenschaft lebendig zu gestalten, die Fähigkeit des Weiteren zu veranschaulichen, aus welchem Untergrunde diese Gemütserregung erwuchs, wie sich die verschiedensten Seelenkräfte gegenseitig bekämpften oder verstärkten, bevor jener nun zur Aussprache drängende Zustand entstand, ist bei Bach in so herrlicher Weise ausgebildet, daß man ihn zu den stärksten dramatischen Naturen aller Zeiten rechnen muß. Dramatiker nicht in dem Sinne, daß er äußeres Geschehen darstellt und zeigt, wie sich verschiedene Menschen dazu verhalten, sondern Dramatiker des Innenlebens. Diese dramatische Natur Bachs äußert sich auch in der Erscheinungsform seiner Werke. Daß es einen Bach nicht zur italienischen Oper zog, ist leicht erklärlich. Aber viel schneller, als Händel die seiner auf äußere, auf objektive Dramatik gerichteten Natur gemäße Oratorienform, fand Bach die günstigste Form für die Aussprache dramatischen Innenlebens, indem er sich die Kantate nach seinen Bedürfnissen gestaltete. Da diese Bedürfnisse, je nach dem auszusprechenden dichterischen Gehalt wechseln, ist auch die Kantatenform denkbar mannigfaltig. Zu den aus der dramatischen Musik übernommenen Bestandteilen des Rezitativs, der Arie, des Duetts kommen Chor und Choral. Im ersteren gewann Bach, was Händel mit dem Chor im Oratorium erwarb: die Menschheit sprechen zu lassen, ein Bild der Welt zu geben. Der Choral gab ihm das aus tiefstem deutschem Volksempfinden heraus gestaltete christliche Lebensbekenntnis, also gewissermaßen die religiöse Färbung seiner Weltanschauung. In rein künstlerischer Hinsicht hat der Choral für Bachs Musik denselben Wert, wie das Volkslied für Goethes Lyrik: er ist der volkstümliche Kern, um den sich die wunderbarsten Kunstgebilde kristallisieren. Hierzu kommt dann ein reiches, in den Farben immer neu zusammengesetztes Orchester, das keineswegs bloß Begleitmusik ist, sondern als völlig selbständiger Faktor mitarbeitet. Hierzu kommt endlich die Orgel, die mit ihrem gleichmäßigen Tonstrom mit der beruhigenden Macht ihrer aller Leidenschaftlichkeit entzogenen Klangfülle die verschiedenartigen Bestandteile einte und gewissermaßen zum

hehren Kunsttempel zusammenschloß. Mit diesen Formenteilen arbeitet Bach nicht nach vorgefaßten Regeln, sondern wie die großen Baumeister aller Zeiten, nach den inneren Lebensbedingungen der einzelnen künstlerischen Aufgabe. Deshalb ist fast das ganze vokale Schaffen Bachs auf die Kantatenform zurückzuführen von den mehrteiligen Singstücken für Einzelstimmen — man könnte sie als Psychodramen bezeichnen — über die Chor- und Choralkantaten zu dem aus sechs Kantaten zusammengesetzten Weihnachtsoratorium. Aber auch die großen Passionen sind im Grunde nur weit gedehnte Kantaten und wenn wir hören, daß für die gewaltige H moll-Messe Musiksätze aus Kantaten benutzt wurden, so gliedert auch sie sich in das einheitliche Bild ein.

Echt dramatisch ist auch das Verhältnis von Wort und Ton. Bachs dichterisches Fühlen stand sicher weit über dem der meisten Gebildeten seiner Zeit. Er hatte durch seine innige Beschäftigung mit Kirchenlied und Bibel sich ein lebendiges Gefühl für die Sprache erworben. Nicht umsonst hat er immer wieder versucht durch die Wahl von Kirchenliedern einen Ersatz für die Reimereien seiner Textdichter zu gewinnen. Aber so wenig Geschmack wir heute den Dichtungen Erdmann Neumeisters (1671—1756), Salomo Francks (1659—1725) oder Christian Friedr. Henricis (1700—1764) mit dem Pseudonym Picander abgewinnen können, man muß ihnen lassen, daß sie Gefühl für die Bedürfnisse des Tonsetzers hatten. Nicht nur, daß sie sich vom Alexandriner fern hielten, der jede freie rhythmische Bewegung unmöglich macht, sie zeigen überdies in der Aufeinanderfolge von Chor und Solosätzen, vor allem aber in der Einfügung der Choräle Verständnis für die seelische Grundstimmung, eben für das was Bachs Dramatik war. Im übrigen ist zu bedenken, daß die deutsche Dichtung niemals tiefer stand, als zu Bachs Zeit. Außerdem war „der damalige Zustand der deutschen Sprache ein solcher, daß alle Versuche, Wort und Ton zum Zwecke einer schließlichen gegenseitigen Durchdringung im Sinne ihrer ursprünglichen Verbindung einander anzunähern, nur von seiten des Tones aus erfolgen konnten. Er ist Träger des schöpferischen Ausdruckselementes, dessen die damalige Sprache schon längst verlustig gegangen war. Wer aus dem Borne schöpfen wollte, dem einst Wort und Ton als ursprünglich in untrennbarer Einheit verbundene Kundgebungen des menschlichen Gefühlslebens entsprungen waren, der mußte sich von den welken, verblaßten Formen der damaligen Sprache möglichst lossagen, er mußte darauf

verzichten, sie mit heranziehen zu wollen zum Ausdruck dessen, was nach Aussprache aus dem Innersten der Seele rang.“ (Hausegger a. a. O. S. 38.)

Bach fand diesen trostlosen Sprachverhältnissen gegenüber mit der natürlichen Sicherheit des Genies den einzigen Weg, der trotz allem zu einer das künstlerische Ergebnis steigernden Verbindung von Dichtung und Musik führte. Er verband nicht Wort und Ton, sondern einte das Dichterische dem Musikalischen. Wie oftmals auch Schubert jenen Liedertexten (z. B. Mayrhofers) gegenüber, die nicht künstlerisch gestaltet und im schwerfälligen Wortgefüge gegenüber der Komposition widerhaarig, andererseits aber doch aus einer echten seelischen Erregung des Dichters geflossen sind, so versenkt sich auch Bach über das ihm vorliegende dichterische Ergebnis zurück in die Stimmung, aus der es entsprungen ist. Also er begnügt sich nicht damit, dort wo das Wort es nicht zuläßt, dem Sinne nach zu komponieren; ihm ist vielmehr die vorliegende Dichtung das Zeugnis einer Gemütserregung, einer schöpferisch angeregten Kraft, ich möchte sagen einer seelischen Situation, die an sich unendlich wertvoller sein kann, als das Kunstgebilde, das die zu schwachen Hände des Dichters danach aus diesen chaotischen Kräften zu gestalten vermögen. Aus dieser seelischen Grundlage des Textes, in der natürlich auch sein gedanklicher Gehalt eingeschlossen ist, schafft Bach nicht nur die Stimmung seiner Komposition, sondern gestaltet danach den Charakter der Themenbildung und des musikalischen Satzgefüges. Hier liegt die Erklärung für die Tatsache, daß Bachs Verhältnis zur Dichtung auch dann als wahrhaft wirkt, wenn die Tongänge und die Deklamation mit dem Wortlaute scheinbar in Widerspruch stehen. Ein solches Verhältnis ist aber im Kern dramatisch. Wir können es bei großen Schauspielern immer erleben, wie dadurch, daß sie aus einem lebendig erfaßten Charakter heraus eine Rolle sprechen, sie auch jene Textstellen als „wahrhaft“ erscheinen lassen, bei denen der Dichter sich vom Gedankenfluge zu einer Ausdrucksweise hat tragen lassen, die jeder realistischen Auffassung zu widersprechen scheint.

Daß aber Bach, wo es irgendwie angeht, auch dem Worte gegenüber treu war und hier jede leise Anregung mit Freude aufnahm, kann man in jedem Werke verfolgen, besonders in den Rezitativen der Passionen. Dieses Bachsche Rezitativ! Wie kühn und stark, wie innig und zart ist es, dabei so einfach und von einer Schnelligkeit der Entwicklung, die auch bei der „spannendsten“ Erzählung aus-

reicht. Wie Bach Christi Worte in einen gehobenen Sprechgesang (nicht Sprachgesang, der ist in den Arien) gebracht hat, dafür weiß ich auch im Musikdrama Glucks und Wagners kaum die Seitenstücke zu finden. Oder gibt es noch einmal zwei Takte, in denen tiefste Herzensnot, schwerstes Leid und hehrste Größe so zusammengedrängt sind, wie in Christi Todesruf in der Johannespassion? Dabei eine Schönheit der melodischen Linie, die sich ebenso unvergeßlich einprägt, wie dieses tragischste Wort aus Christi Mund: „Mein Gott! Mein Gott, warum hast du mich verlassen!" — Sprachgesang nannte ich Bachs Arien. Da die Wiederholungsform der italienischen Arie und auch der Stil des Ziergesangs beibehalten ist, mag die Bezeichnung gewagt erscheinen. Aber wenn man die Melodien auf ihre Gliederung hin untersucht, erkennt man, daß diese durchaus unregelmäßig ist, das heißt, den bloß musikalischen Formgesetzen nach; für Bachs Arie sind Sinn und Stellung der Worte formbildendes Gesetz. Ebenso wird die Melodie selbst aus dem Sprachausdruck herausgebildet. Die Koloraturen sind bei Bach nicht „Verzierungen", sondern Ausdrucksmittel. Darum überläßt er sie nicht der Improvisationskunst der Sänger, sondern schreibt das ganze Laufwerk und die Verzierungen peinlich aus. Das gewaltigste Kunstmittel in Bachs Vokalmusik aber ist der Chor. Es finden sich sämtliche Abstufungen des Chorsatzes von der einfachen Harmonisierung bis zum kühnsten Spitzbogenwerk der Kontrapunktik. Die vielverzweigte Mehrstimmigkeit der späteren Kontrapunktik ist nicht Bachs Ziel; der vierstimmige, gemischte Tonsatz reicht ihm in der Regel aus. Über Neunstimmigkeit (im Eingang der Matthäuspassion) ist er nicht hinausgegangen. Selten ist auch das gleichzeitige Wirken von Chor und Solisten, wie es Beethoven in der Missa solemnis so tiefsinnig ausnutzte. Auch in den Chören ist Bachs Ziel ein möglichst verständnisvolles Herausarbeiten des Textes. Besonders bemerkenswert sind da die Motetten, die mit der feinen musikalischen Verästelung des Palestrinastils die geistige und sprachliche Ausschöpfung des Textes so glücklich zu verbinden wissen, daß beide sich wechselseitig dienen.

Den höchsten Triumph feiert Bachs seelische Kraft gegenüber der Kontrapunktik. Nicht nur daß es ihm gelingt, die formalen Schwierigkeiten dieses Stils so zu überwinden, daß er die Kontrapunktik mit dem harmonischen Geiste der Gleichstimmigkeit zu vereinen weiß, wodurch — um eine an früherer Stelle des Buches gemachte Unterscheidung nochmals zu benutzen — eine Schreibweise

entsteht, die gleichzeitig horizontal und vertikal ist. Darüber hinaus machte Bach aus der Kontrapunktik, die durch Jahrhunderte die Ausdruckskraft der Musik beeinträchtigt hatte, das stärkste Ausdrucksmittel. Die Kontrapunktik wird in Bachs Vokalwerken dramatische Ausdrucksform, indem er die Gegenbewegung der Formen zu einem Gegen- und Ineinander der Gedanken macht. War für die andern die Polyphonie, die Vorstellung mehrerer zusammen wirkender Individuen, zu einem Hemmschuh geworden für die Aussprache der Persönlichkeit eines Einzelnen, so wurde in Bachs Händen diese Vielheit das stärkste Ausdrucksmittel der Persönlichkeit, indem er in ihr die verschiedenen Empfindungen und Gedanken neben einander stellte, aus deren Widerstreit oder Zusammenwirken der über dem ganzen thronende Einheitsgedanke hervorwächst. Kann man sich eine höhere Erfüllung des Begriffes Stil denken, als wenn so die Form sogar schon Inhalt wird?!

Ich will nur auf einige Typen in der mannigfaltigen Reihe dieser vergeistigten Verwendung der Kontrapunktik hinweisen. Allgemein bekannt ist der große Eingangschor der Matthäuspassion. Da haben wir zunächst das dramatische Gegeneinander der beiden vierstimmigen Chöre der „Töchter Zion" und der „Gläubigen". Jene haben der erschütternden Tragödie gewissermaßen beigewohnt und fordern die noch völlig unwissenden „Gläubigen" zur Mitbetrachtung auf. Während dieses Gegeneinanders der Erwägungen und Betrachtungen schwebt wie aus einer andern Welt die ruhige Choralweise „O Lamm Gottes unschuldig" über den wogenden Massen und kündet den ewigen Empfindungsgehalt des Erlebnisses. — Häufig dienen die Stimmen einer Art Ausmalung der in der Choralweise gegebenen dürftigen Skizze. Aus einer Stimmung wird ein Erlebnis; beim Bekenntnis ersehen wir das Werden der ausgesprochenen Überzeugung. Man nehme die Reformationskantate vom Jahre 1723, deren sämtliche entscheidenden Sätze auf der einzigen Melodie des „Ein' feste Burg" aufgebaut sind. Aber was wird aus der schlichten Weise, die melodisch bereichert in kühnen Fugen durch die Stimmen wogt! Ein Bild des Lebensmeeres, auf dem der Mensch hin- und hergeschleudert wird ohne Halt, ohne Rettung — wäre nicht „ein' feste Burg unser Gott". So unerschütterlich umklammert, von Trompeten und Bässen dröhnend, die Choralweise die flutenden Stimmenwogen, daß auch hier schließlich „Ob auch die Welt voll Teufel wär" die Ruhe und der Friede einkehren, die die innere Erlösung uns gebracht. Noch reicher offenbart

diese Kunst die in ihr ruhenden Ausdruckskräfte, wenn Gegensätzliches zusammengezwungen wird. Ein kühneres Gegeneinanderspielen zweier völlig geschiedener Tonwelten ist kaum zu denken, als wenn in der Kantate „du Hirte Israel" dem ganz hirtenmäßig weichen, schwärmerisch lyrischen Erguß der liebenden Verehrung die in den Qualen des Zweifels und den Ängsten drangvoller Lebensnot zerrissene Seele entgegenschreit.

In solchen Fällen steht man immer wieder staunend vor der von Tieck mehr gefühlten Tatsache, daß in Bach geradezu die Musik an sich Leben gewonnen hat, daß in ihm darum alle zukünftige Musik bereits enthalten ist. Ich habe in anderem Zusammenhange (S. 380) als verdienstvollste Bereicherung, die Richard Strauß der neuen Musik gebracht hat, diese Ausnutzung der Kontrapunktik für eine dramatische Entwicklung des Geistigen bezeichnet. Aber Bach ist hier dem Neueren überlegen, weil Bach die geistigen Gegensätze so ganz mit den seiner Kunst eigenen Mitteln herausarbeitet. weil er so gar nicht der Beihilfe gedankenhafter Vorstellungen bedarf. Als letzter Grund der Überlegenheit des Älteren, seiner größeren und weiteren Wirkungskraft ergibt sich aber immer wieder sein Gesamtverhältnis zur Kunst. Entscheidend ist bei Bach und bei dem andern großen Seelenkünder Beethoven die Fähigkeit, aus dem Einzelerlebnis heraus die typische Bedeutung zu gewinnen, vielleicht könnte man sagen, ihre Bescheidenheit. Für sie hat ihre Person und deren Erlebnisse nur insoweit Anspruch auf künstlerische Verkündigung, als aus dem Erleben des Einzelnen ein bedeutender Inhalt für die Gesamtheit herauskommt. Und schließlich ist auch hier ausschlaggebend die Fähigkeit idealer Menschenliebe; denn in ihr erscheint von selbst das Kleinliche und Zufällige des Einzelschicksals als nichtig gegenüber den Fragen, die die gesamte Menschheit quälen, gegenüber dem Sehnen und Leiden, dem Schaffen und Wollen der Gesamtheit. Noch auf ein anderes will ich gleich hier hinweisen, weil es die erzieherische Bedeutung Bachs für die Gegenwart berührt. Der Eingangschor in der Kantate „Es erhub sich ein Streit" ist von einer so gewaltigen Wildheit, einer so titanenhaften Größe des Kampfes, dabei aber künstlerisch so klar gegliedert, so übersichtlich gestaltet, daß man auch hier fast mit Beschämung des Musiklärms gedenkt, den unsere Modernen bei jeder Kleinigkeit ausführen. Michelangelo und das darauf folgende Barock; das ist hier der Gegensatz. Schon Rubens erreicht mit seinem kraftgenialischen jüngsten Gericht nicht die ungeheure Größe und Gewalt

des mit erhabener Klarheit des künstlerischen Wollens gestaltenden Florentiners. Immer mehr erkennt man, daß gegenüber jedem Vorwurf, und sei er geistig noch so kühn und sei er seelisch noch so aufwühlend, und läge in ihm ein noch so verwegenes Empfinden, für die Kunst das erste Gebot bleibt, daß der Künstler die Überlegenheit des Schöpfers behält, sonst kann sich nimmer aus einem Chaos eine geordnete Welt erheben.

* * *

Noch wollen wir in kurzer Übersicht einen Einblick in den Umfang von Bachs vokalem Schaffen gewinnen. Wir besitzen von Bach 389 Choräle in mehrstimmigem Satz; ein großer Teil derselben steht in den großen Werken. Bachs Choralsatz erstrebt auch in den einfachen Bearbeitungen nicht die Volkstümlichkeit des Gemeindegesangs; seine Choräle sind immer Kunstlieder. Bach mochte eingesehen haben, daß nur so der Choral der lebendigen Kunstübung erhalten bleiben könne. Die Folgezeit hat ihm recht gegeben. Der Choral hat durch Bach eine künstlerische Bedeutung erhalten, wie nie zuvor; aber nach ihm ist diese Kunst auch erloschen. Wenn die heutige evangelische Kirche von Bach das eine wenigstens lernen wollte, daß nur ein lebendiger rhythmischer Vortrag den Choral künstlerisch lebensfähig machen kann.

Von den 300 Kantaten, die Bach geschrieben hat, sind etwa zwei Drittel erhalten, ein unerschöpflicher Reichtum, den zum Volksgut zu machen, die hehrste Aufgabe einer weitsichtigen Musikkultur ist. Hier ist die ganze Welt des Empfindens mit so überzeugender Kraft ausgedrückt, daß auch der stumpfeste Sinn erleuchtet und mitgerissen werden muß. Nur auf eine einzige Gruppe sei des Beispiels wegen hingewiesen. Auch glaube ich, daß die gesamte Kunst der Welt nicht zum zweiten Male etwas so wunderbar Ergreifendes hat, wie Bachs ziemlich zahlreiche Kantaten vom Tode. Diese Todessehnsucht, die völlig frei ist von aller krankhaften Weichlichkeit, die nirgendwo einer Schwäche verfällt, vielmehr immer das Ergebnis eines durchaus gesunden Strebens nach Vollendung, nach Erzielen des Höchsten in sich trägt, findet bei Bach einen geradezu unirdisch schönen Ausdruck. Die Mannigfaltigkeit, die ihm hier zu Gebote steht, zeugt von einem so erstaunlichen Reichtum des verschiedenartigen Ausdrucksvermögens einer ähnlichen Stimmung, daß sich nur in Goethes Lyrik und in

Raffaels Madonnenreihe etwas Vergleichbares findet. Nur erwähnt sei, daß Bach auch etliche weltliche Kantaten geschrieben hat, die dem eigentlichen musikdramatischen Stil vielfach doch recht nahe kommen, trotzdem sie mehr Gelegenheitsarbeiten sind. Wer den ernsten Riesen einmal recht behaglich lachen hören will, der sehe zu, wie aus dem wütenden ein „zufriedengestellter Äolus" wird, weil ihn Pallas Athene anfleht, das Namensfest des Leipziger Universitätsprofessors August Müller zu schonen.

Die aus Kantaten hervorgegangenen Oratorien zu Weihnachten und Himmelfahrt leiten hinüber zu den Passionen, jenen Werken Bachs, die dank ihrem Inhalte am ehesten volkstümlich werden können. Bach soll fünf Passionen geschaffen haben; drei sind unter seinem Namen erhalten, aber die Echtheit derer nach Lukas wird mit guten Gründen angezweifelt. Dagegen sollte man sich weniger Mühe geben, die Unterordnung der Passion nach Johannes unter die nach Matthäus zu begründen, sondern sich bemühen, die einzigartigen Schönheiten der ersteren neben der geschlosseneren Kunstleistung der letzteren zu weitester Kenntnis zu bringen. Die 1729 erstmals aufgeführte, 1740 dann überarbeitete Matthäuspassion ist später und reifer, als die 1723 geschaffene Johannespassion. Beide gehören der Gattung der oratorischen Passion an, beide streben aber nach Ausrottung der hier eingerissenen Mißstände. In der Passion nach Matthäus ist es Bach gelungen, die außerbiblischen Textzutaten inniger dem Ganzen zu verschmelzen und ihrer subjektiven Lyrik dadurch etwas allgemeingültiges zu geben, daß sie in den Stimmungsbereich des Chorals gerückt wird. Auch der Formenkünstler in Bach hat nie gerastet. Die Zweiteiligkeit des Chors und des Orchesters sind für die Passion Errungenschaften von so elementarer Überzeugungskraft, daß sie nicht mehr wegzudenken sind. Die Matthäuspassion ist im höchsten Sinne liturgische und kirchliche Musik, wenn wir beide Begriffe so erweitern, daß sie zusammen eine religiöse Volksfeier bedeuten. Die Johannespassion ist dagegen persönlicher und leidenschaftlicher. Sie mag an Größe dem späteren Werke nachstehen; an musikalischer Kraft und künstlerischem Reichtum ist sie so groß, daß es eine Verwegenheit wäre, hier kritisch abwägen zu wollen, statt in freudiger Ehrfurcht zu bewundern, daß derselbe Mensch auf dem gleichen Gebiete zweimal so Übermenschliches zu schaffen vermochte. Wie muß dieser Mann, dessen ganzes Wesen ein Hinauf ist in die Welt des Edeln und Schönen, schauernd hinabgestiegen sein in die

finstersten Abgründe des Hasses, des Irrwahnes, der Vertiertheit, um die Reihe dieser Chöre schreiben zu können, in denen das irregeleitete Volk nach dem körperlichen Blute des Mannes giert, der ihm in innerlicher Liebe sein ganzes Sein hingegeben hatte. Einen entsetzlicheren Schrei hat Dante auf seinem Gange durch die Hölle nicht vernommen, als dieses wahnsinnige „Kreuzige" von wild gemachten Kindern geschrien, von rasenden Weibern gefaucht, von entfesselten Männern gebrüllt. — Bachs Zeit hat diese Werke nicht verstanden; sie fanden gar keine Verbreitung, wurden geradezu vergessen. Es ist des jungen Mendelssohn schönstes Verdienst, daß er die „Matthäuspassion" in einem Konzert der Berliner Singakademie (12. März 1820) wieder ans Licht zog und damit einer neuen Pflege Bachs die zunächst nur widerwillig beschrittenen Wege bahnte.

Kantaten mit lateinischem Texte sind Bachs sogenannte „kurze" Messen, die nur aus Kyrie und Gloria bestehen. Mehrere andere lateinische Werke, darunter das großartige fünfstimmige Magnificat, leiten hinüber zu Bachs Hmoll-Messe. Man hat sich seltsamerweise mit der Frage gequält, wie der Protestant Bach zur Vertonung des katholischen Messetextes gekommen ist. Nun, das Bestreben, dem katholischen sächsischen Königshause näher zu kommen, bot dem Meister den Anlaß, sich mit dem Texte zu beschäftigen. Dieser ergriff den Künstler so, daß er die konfessionellen Bedenken überwinden mußte, wenn solche überhaupt einem Manne von der tiefen Religiosität Bachs aufsteigen konnten.

Bachs „Hmoll-Messe" ist ein ungeheures Werk, unvergleichbar mit anderen, für sich ragend, ein Riesenbau, der nur durch Vorarbeit Unzähliger möglich war und doch durchaus persönliches Bekenntnis ist. So oft ich vor dem Kölner Dom stand, so oft ich in ihn eintrat, hatte ich immer dasselbe Gefühl. Das ist ungeheuer groß, das ist voll einziger Kunst; aber das erdrückt mich, es wirft sich eine fremde Welt auf mich, und ich finde keinen, der mir die Hand reicht und mir sagt: Steh auf und fühle mit mir; auch hier waltet Menschentum. So ist es im ersten Augenblick. Aber dann, verweile ich lange im Dom, schreite den Wänden entlang, seh', wie die Sonne die farbigen Heiligen oben in den Fenstern mit fast himmlischem Glanze durchleuchtet. Nun wird mir wohliger. An solch einer Säule fühlt man sich geborgen. Wie da die einzelnen Säulen auf sicherer breiter Basis sich zum Bündel zusammenschließen. Vereint streben sie dann sicher zu schwindelnder Höh'; hoch droben beim Ka-

pitäl fühlen sie sich so frei, daß sie an buntestem Zierart sich gar nicht Genüge tun können. Und immer offener wird das Auge für Einzelheiten. Hier eine Rosette, dort ein Schlußstein, da ist das Vierpaßmaßwerk im Kreis, dort im Viereck, hier rund-, dort spitzbogig; welch' ein Spiel in den Fensterbogen. Nun auf einmal sieht man hundert Menschen bei der Arbeit, sieht man den Einzelnen, der liebevoll ein einzelnes Stückchen schafft. Und da ist uns auch das große Ganze vertraut. Das ist ja nur so ungeheuer und gewaltig, weil es so viele, so vielerlei umschließt. Aber dieses Große ist doch die Heimat eines jeden von uns, und wir sind darin geborgen, weil wir eben für unser ganzes Sein darin Platz haben. Daß wir es nicht ganz zu füllen vermögen, das fühlen wir jetzt gar nicht mehr. Und wie im Innern, so ergeht es uns nun auch draußen. Die Türbogenfelder werden jetzt zur Heimstätte von hundert Gestalten, deren jede das mit Liebe geschaffene Werk eines Menschenkindes ist; die Wimperge ragen als kostbare Erkerzier der Wohnung Gottes. In Wasserspeiern lacht ein kräftiger Humor; in niedlichen Krabben offenbart sich eine sinnige Freude am Intimen; nun schau gar hier, an dem riesigen Strebepfeiler des Riesenbaues hat einer einer kleinen Statue ein trauliches, eigenes Häuschen hingebaut, daß sie unter dem Baldachin träumt, wie in einer Gartenlaube. — So wird einem der gewaltige Riesenbau zu eigen, gleichwie der Einzelne sich die Welt zu eigen macht, von der er auch nur ein ganz kleines Teilchen zu erfüllen vermag. Und wir spüren hier das Verwandte der Schöpferkraft des Künstlers mit der der Gottheit. Denn auch jener schafft seine eigene Welt, und doch bietet sie Unzählbaren die Heimat des Geistes und des Herzens.

Solch ein Kölner Dom ist Johann Sebastian Bachs „Hohe Messe", ist der größte Teil seiner Kunst. Wie dort, starrt uns auch hier erst eine Welt entgegen, die wir gleich als groß und erhaben empfinden, zu der wir uns aber auch erst das persönliche Verhältnis gewinnen müssen. Dann aber, o Gott! welch ein Reichtum in allem Einzelnen, wieviel Innigkeit, wieviel Liebe, wieviel Ernst, welche Freudigkeit, welch' mystischer Tiefsinn, wieviel kindlich treuherziger Jubel.

Noch eins. Ich habe oben den Kölner Dom und nicht ein anderes gewaltiges gotisches Münster genannt. Mit Bedacht, weil der Kölner Dom von einer vollendeten Stilreinheit ist, die über allen Zeiten tront. Das Freiburger Münster z. B. wird einem viel leichter vertraut, weil wir in seinen verschiedenen Teilen die verschiedenen Zeiten

spüren, in denen es gebaut wurde. Das langsame Wachsen menschlicher Arbeit kommt uns hier zum Bewußtsein. Der Kölner Dom wirkt, als sei er von Promethidenhänden in einem großen Schöpfungstage gestaltet worden. So ist auch die Musik Johann Sebastians. Ihr Stil steckt nicht, wie man so gern sagt, in ihrer Zeit, zu der man sich zurückfinden muß. Diese Kunst steht über aller Zeit; wir müssen uns zu ihr emporringen.

Drittes Kapitel.

Gluck.

„Einer kann nicht alles, und wenn er klug ist, so will er nichts, als was er kann." Der Ausspruch könnte in seiner stolz-bescheidenen Selbsterkenntnis und männlich-ruhigen Entschlossenheit von Lessing stammen. Er ist aber von Gluck. Andererseits könnte auf Gluck angewendet werden jene allzuherbe Selbstkritik Lessings in der Hamburger Dramaturgie: „Ich bin weder Schauspieler noch Dichter. Man erweist mir zwar manchmal die Ehre, mich für den letzteren zu erkennen. Aber nur, weil man mich verkennt. Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, reinen Strahlen aufschießt; ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauspressen." Das Wort paßt auf Gluck in derselben Beschränkung, wie es von Lessing gilt. Im Hinblick auf Shakespeare hatte es Lessing mit halb trutziger Bewunderung, halb schmerzlichem Verzicht von sich gesagt. An der quellenden Fülle Bachs, an der strotzenden Kraft Händels gemessen, kann man auch bei Gluck nicht von einer „lebendigen Quelle" sprechen. Aber wie Lessing besaß er einen glänzenden Kunstverstand, der in jeglichem Ding die guten und die schlechten Kräfte erkannte; wie Lessing vermochte er die schlechten zu unterdrücken und die guten zu verstärken; wie Lessing besaß er männliche Zähigkeit und unermüdlichen Fleiß; wie Lessing hatte er zwar nicht jene Schöpferkraft, die aus dem Chaos der in der eigenen Brust verschlossenen Kräfte eine Welt schafft, wohl aber jene hohe Gestaltungskunst, die das durch die kritische Prüfung des Vorhandenen Erkannte im eigenen Schaffen zu verwirklichen vermag.

Es sind nicht eigentlich neue Werte, die so geschaffen werden; aber ein lange Gesuchtes findet hier seine Erfüllung. Und wie Lessing, nicht aber die schöpferisch stärker veranlagten Klopstock und Wieland, der deutschen Literatur das lang gesuchte Drama gab, so gelang Gluck und nicht dem viel reicheren Händel die Lösung des alten Problems eines Musikdramas. Wie ferner Lessing, der in sich die lebendige Quelle vermißte, der erste Deutsche ist, der im Drama wirklich lebendige Menschen schuf, deren Seelen unsterblich sind, so wandelte Gluck als erster die Schemen, die seit anderthalb Jahrhunderten über die Bühne schritten, zu beseelten Wesen um. Lessings Dramen sind die ältesten deutschen Schauspiele, die heute noch auf der Bühne leben; das gleiche gilt von Glucks Werken. Wie man endlich Lessing gegenüber das Gefühl hat, daß nur eine solche Natur, der der dionysische Rausch beim Schaffen unbekannt ist, die vielmehr in apollinischer Ruhe und Klarheit gestaltet aus der großen Zahl der sich darbietenden Wege den rechten wählen konnte, so erkennt man in noch stärkerem Maße, daß das Problem, das die Florentiner als Musikdrama in die Kunstwelt gestellt hatten, nur von einem Manne zu lösen war, der die Wechselbedingungen im Zusammenwirken der Künste erkannte und nach diesen Erkenntnissen ruhig und sicher gestaltete, nicht aber einem Genius, der den gewaltigen Strom der in ihm flutenden Schaffenskräfte in das bereits gegrabene Bett einer vorhandenen Kunstgattung schießen ließ. So war es bei Händel gewesen; er lebte durch Jahrzehnte seine Natur in der italienischen Oper aus. Da diese Oper nicht lebensfähig war, waren die Kräfte vergeudet. Als Händel das endlich einsah, kehrte er der Gattung den Rücken und schuf sich eine andere. Auch Gluck hat ein Vierteljahrhundert lang italienische Opern geschaffen. Dann erkannte er, daß diese Form eine Fälschung der Gattung sei; kritisch drang er ein in das wahre Wesen derselben und schuf nun nach diesen Erkenntnissen sein Werk. Wohl war in ihm keine „lebendige Quelle“, die durch eigene Kraft“ emporschießt und frei ihren Weg wählt; auch er mußte durch „Druckwerk und Röhren alles aus sich herauspressen“ — was natürlich nur Erfolg hat, wenn doch die lebendigen Wasser im Boden schlummern —, dafür vermochte er dann aber auch die Wasser nach seinem Belieben dorthin zu lenken, wo er erkannt hatte, daß sie fruchtbringend sein würden.

Hat man bei Bach und Händel das Gefühl, daß sie einfach ihre Persönlichkeiten in Musik auslebten, so sehen wir bei Gluck, daß er sich in den Dienst einer Idee stellt. Bewußt ist das freilich erst in

seiner letzten, für die Kunstgeschichte allein bedeutsamen Periode, und es geschah auch da keineswegs so, daß er seiner Natur Gewalt antat. Vielmehr wies ihn seine ganze Art auf dieses Gebiet, und sie konnte sich erst voll betätigen, als er es entdeckt hatte. Aber schon vorher hatte er vermöge dieser Natur aus dem gesamten Musikleben seiner Zeit — er war im Leben geradeso universal wie Händel — nur das in sich aufgenommen, was zur Erfüllung seiner Aufgabe dienen konnte. —

Der Mann, auf dessen Partituren mit etwas gespreizter Würde Ritter von Gluck als Verfassername steht, war ein bescheidenes Volkskind. Christoph Willibald wurde am 2. Juli 1714 dem fürstlich Lobkowitzschen Förster Alexander Gluck von seiner Eheliebsten Walburga geboren — zu Weidenwang unweit der bayrisch-böhmischen Grenze. Schon drei Jahre später übersiedelte die Familie nach dem böhmischen Eisenberg. Die Eltern ließen es sich nicht genügen, ihrem Knaben die Elementarschule zugänglich zu machen, sondern ließen ihn (von 1726—32) in Kommotau die Jesuitenschule besuchen. Wie an allen derartigen Seminaren fand auch hier die Musik eifrige Pflege; der begabte Jüngling wirkte im Gesangchore und erhielt überdies Unterricht im Klavier-, Orgel- und Violinspiel. So war Gluck imstande, sich selber schlecht und recht durchzuschlagen, als er 1732 nach Prag kam. Immerhin fand er neben seiner Brotarbeit als Kirchensänger und Tanzbodengeiger noch Zeit, sich unter Czernohorsky (1690 bis 1740), der damals Chorleiter an St. Jakob war, zu einem tüchtigen Cellisten herauszubilden. Der Prager Franziskaner war einer der gediegensten Theoretiker seiner Zeit und wird in diesem Unterricht wohl den Grundstein zu Glucks tieferer musikalischer Bildung gelegt haben. Da Czernohorsky zur ernsten böhmischen Kirchenmusikschule gehörte — man nennt ihn wohl den Palestrina seiner Heimat — erhielt hier Gluck den ernsten großen Stil der Vergangenheit zu den segensreichen Anregungen der Volksmusik, die er an ihren Quellen — im deutschen Wald und im böhmischen Volkstanz, hatte erlauschen können.

Bald drang er auch in den Geist der neuen Kunstmusik ein. Bei einer Soiree im Lobkowitzschen Palaste zu Wien, wohin Gluck 1736 gekommen war, hörte ihn der lombardische Fürst von Melzi, der die große Begabung des jungen Musikers erkannte und ihn nach Mailand mitnahm, damit er dort bei Battista Sammartini (1704—1774) seine musikalische Lehrzeit abschließe. Sammartini war damals ein be-

rühmter Instrumentalkomponist; man kann ihn als einen der wichtigsten Vorläufer Haydns auf dem Gebiete der Orchester- und Kammermusik ansehen. Wenn Gluck später das Orchester in der Oper zu der seither geltenden Bedeutung zu erheben vermochte, so hatte wohl der Mailänder Unterricht ihn dazu befähigt. Zur Instrumentalmusik als solcher fühlte sich Gluck zeitlebens nicht hingezogen, wenn er auch mehreres dafür geschaffen hat; er bedurfte des dichterischen Anreizes. So war denn auch das erste Werk, mit dem der Schüler Sammartinis, unter dessen mehrere Tausend übersteigenden Werken nur zwei Opern sind, vor die Öffentlichkeit trat, eine Oper „Artaserses" nach Metastasios Textbuch, die 1741 in Szene ging und so erfolgreich war, daß er für die nächsten Spielzeiten immer mehrere Aufträge hatte. Bis 1745, dem Endpunkte dieses ersten Aufenthaltes in Italien, schuf er acht Werke, die ihm eine solche Berühmtheit eintrugen, daß er ans Haymarkettheater in London berufen wurde.

Daß sich diese Werke durch nichts von der üblichen opera seria unterschieden, ist nicht verwunderlich; auffallend dagegen, daß Gluck erst als Achtundzwanzigjähriger mit einem Werk herauskam. So spät ist das bei keinem andern großen Komponisten der Fall gewesen, (Wagner, bei dem seine Gegner ein gleiches gern betonten, hatte in diesem Alter außer den „Feen" (1833) schon den „Rienzi" und „fliegenden Holländer" geschaffen), erst recht nicht bei italienischen Opernkomponisten. Das ist doch auch ein Beweis dafür, daß in Gluck die „lebendige Quelle" nicht „aus eigener Kraft emporbrängte".

Der Londoner Aufenthalt ist für Gluck von großer Bedeutung geworden, nicht trotzdem, sondern weil er keinen Erfolg hatte. Weder seine neue Oper „La Caduta dei Giganti" noch ein aus den früheren Werken zusammengestelltes „Pasticcio" gefielen. Die italienische Oper im Haymarkettheater war ja nur noch ein Schatten der früheren Herrlichkeit, der die Sonne Händels geleuchtet hatte. Dafür strahlte dieser jetzt in seinen gewaltigen Oratorien. Es ist klar, daß eine Natur, in der der Kunstverstand so stark war, wie bei Gluck, sich über die Gründe klar zu werden suchte, weshalb ein Händel zu der neuen Kunstform gelangt war, weshalb er selbst in der alten keinen Erfolg gewann. Daß er die Gattung selber nicht preisgab, lag vielleicht mit daran, daß er zuvor in Paris Rameaus Opern gehört hatte und sich klar wurde, daß die dramatische Wahrheit in Vorgang und Charakteren und die musikalische Wahrheit im Ausdruck doch auch in der Oper zu erreichen seien. In viel späterer Zeit hat Gluck dem Eng-

länder Burney erklärt, „England habe ihn darauf gebracht, bei seinen dramatischen Kompositionen sich auf das Studium der Natur zu legen, indem er während seines Aufenthaltes in London den Geschmack der Engländer studiert und gefunden habe, daß die planen (wohl rhythmisch gleichmäßigen und choralartig feierlichen) und simplen Stellen die meiste Wirkung auf sie taten.“ Man mag da ans englische Volkslied denken. Im übrigen bot für diese Art Gesang die französische Oper eher das Vorbild. Sicher dagegen hat Gluck bei diesem englischen Aufenthalt aus Händels Werken die hohe musikalische Bedeutung und dramatische Verwertbarkeit des Chores erkannt.

Es war im Jahre 1746, als Gluck England verließ. Die erste Oper, in der er die Gedanken verwirklichte, zu denen er hier angeregt worden war, entstand erst sechzehn Jahre später: „Orpheus“ wurde am 5. Oktober 1762 in Wien aufgeführt. Dazwischen hat Gluck noch fast ein Dutzend Opern im alten Stil geschaffen, ebenso liegen noch nach dem „Orpheus“ mehrere derartiger Werke einer von ihm bereits preisgegebenen Gattung, wobei man etliche Stücke im französischen Operettenstile nicht zu den verlorenen Arbeiten zu rechnen braucht. Man darf diese Tatsache nicht verschweigen, braucht sie auch nicht zu beschönigen, muß vielmehr nach einer Erklärung suchen. Man hat diese in den äußeren Lebensbedingungen des Meisters gesucht. Zunächst sei er im harten Frondienst gewesen; aber nach 1750 war er durch seine Heirat ein reicher Mann. Nun, da sei er eben in kaiserlichem Dienste gewesen und hätte diese Werke in Auftrag bekommen; ebenso sei er zu gewissenhaft gewesen, um die ihm vorher in Auftrag gegebene Metastasiooper „Ezio“ nach dem „Orpheus“ anders auszuführen, als im erwarteten Stil der opera seria. Dem wäre zu entgegnen, daß für die späteren italienisierenden Opern „La corona“ „Il parnasso confuso“, „l’atto di Bauci e Filemone“ diese seltsame „Verpflichtung“ schlechter zu schreiben, als er konnte, wegfiel. Bulthaupt (Dramaturgie der Oper S. 78) betont die geschäftliche Seite, und gewiß war Gluck ein sehr guter Geschäftsmann; es mag also sein, daß er aus solchen Gründen auch wieder einen schlechteren Text aufgriff. Geht man erst so weit, so kommt man leicht dahin, den Menschen im Künstler Gluck zu verkleinern.

So wenig man vor dem „Allzumenschlichen“ im Leben auch der Größten die Augen zu verschließen braucht; so wenig die dem behäbigen Philister so geläufige Vorstellung, daß gerade der Künstler immer ein Märtyrer seiner Überzeugung sein müsse, berechtigt ist, —

ich meine doch, wir sollten zu solchen Erklärungen aus dem Menschlichen bei großen Künstlern erst dann greifen, wenn es keine aus der Kunst gibt. Die letzteren sind immer wichtiger, weil sie gleichzeitig das menschliche Verhalten des Künstlers begreiflich machen. In diesem Falle bei Gluck gibt es zwei Erklärungen aus den künstlerischen Verhältnissen. Die eine liegt in Glucks künstlerischer Veranlagung, die zweite im Wesen der Oper.

Gluck selber hat in einem Briefe an den Herausgeber des „Mercure de France“ das Hauptverdienst an der Neugestaltung der Oper dem Dichter des „Orpheus“, Calsabigi zugestanden. Das war keine Phrase und Gluck huldigte keineswegs falscher Bescheidenheit. Sein ganzes Verhältnis zur Instrumentalmusik, die doch gerade damals so mächtig emporblühte, zeigt, daß Gluck zur Produktion der Anregung durch den Dichter bedurfte. „Ehe ich arbeite,“ gesteht er, „suche ich vor allen Dingen zu vergessen, daß ich Musiker bin.“ Er strebte vielmehr danach „Dichter und Maler“ zu sein, also sich in den gegebenen Text zu vertiefen und diesen zu illustrieren, gewissermaßen durch Farben, die von der Dichtung gegebene Umrißzeichnung zu verlebendigen, wie er sich bei anderer Gelegenheit ausdrückte. Darum zeigt sich in wirklich dramatischen Einzelszenen auch der Werke vor dem „Orpheus“ bereits der große Musikdramatiker. So ist der 1749 für Rom geschriebene „Telemacco“ ein musikalisch hervorragendes Werk; Gluck konnte eine ganze Reihe von Szenen daraus in seinen großen Reformwerken verwerten, wo sie zum Teil zu den berühmtesten Sätzen gehören (z. B. entstammen dem „Telemach“ Agamemnons Arie „Diana, du erzürnte“ aus „Iphigenie in Aulis“, die Gesänge der Furie des Hasses in „Armida“ und der erschütternde Chor „Welch schreckliches Orakel“ in der „Alceste“). In der einzelnen dramatischen Situation, in der Wahrheit des musikalischen Ausdrucks des dichterisch wahrhaft Empfundenen hat also Gluck schon vor dem „Orpheus“ und auch in den italienischen Opern nachher die echt dramatische Natur bewährt. Ein ganzes, seinen Idealen entsprechendes Musikdrama konnte er aber nur schaffen, wenn eine entsprechende Dichtung ihm vorlag. Nur, wenn er einer solchen gegenüber seinen Grundsätzen untreu geworden wäre, wenn er hier „italienert“ hätte, könnte man von einem Abfall oder Rückfall reden. Das aber hat er nicht getan, auch nicht, wo die Versuchung nahelag, wie etwa in „Helena und Paris“ und er hat in diesen Fällen mit Bewußtsein auf den Erfolg verzichtet. Darum ist es auch falsch, wenn Bulthaupt Glucks letztes Werk „Echo und Nar-

zissus" auf diese Schuldseite des Meisters bucht. Das ist einfach ein Alterswerk, in dem von Glucks Kraft nichts mehr zu spüren ist.

Man wird einwerfen: Gluck hätte eben Dichtungen, deren Minderwertigkeit er vermöge seines Kunstverstandes erkennen mußte, nicht komponieren dürfen. Diesen überstrengen Ethikern des Künstlertums — der mehrfach genannte Bulthaupt gefällt sich in seiner sonst schätzenswerten „Dramaturgie der Oper" allzu oft in dieser Rolle — ist entgegenzuhalten, daß jeder ein Kind seiner Zeit ist. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war es für einen kaiserlichen Hofkapellmeister noch schwerer sich „höheren Aufträgen" zu widersetzen, als später, wo mir derartige Fälle auch nicht bekannt sind. Aber ich glaube gar nicht, daß Gluck jemals einen solchen Zwiespalt empfunden hat. Er konnte seine Kunst nur in Verbindung mit der Dichtung üben. Die Kirchenmusik zog ihn nicht an, die Lyrik bot keine großen Aufgaben; Klopstocks „Oden" sind erst 1771 erschienen, und Gluck komponierte auch sofort mehrere Stücke dieser zeitgenössischen Lyrik im Gegensatz zu der Mehrzahl unserer anderen großen Komponisten, die in glücklicheren Zeiten sich gegenüber der Dichtung der Großen recht gleichgültig verhielten. So blieb ihm nur die Oper. An der Gattung der Oper aber liegt es, daß hier so oft die Künstlerschaft des Komponisten nicht rein erscheint, daß es zu allerlei Kompromissen kommen muß. Das gilt für sämtliche Opernkomponisten außer Richard Wagner. Dieser aber war auch der erste, für den das Musikdrama nicht eine willkürlich erwählte, sondern die für seine Persönlichkeit notwendige Kunstform war. Für die Begründung dieser Tatsache sei auf den Abschnitt des Buches verwiesen, der Richard Wagner gewidmet ist. Hier sei nur bemerkt, daß die Oper vor Wagner eine vom Kunstverstande geschaffene Kunstform ist. Gluck ist der Reformator d. i. Verbesserer, Wiederhersteller dieser Kunstform, indem er sie auf die berechtigten ästhetischen Grundsätzen aufbaute. Es ist sehr kurzsichtig, den Dichterkomponisten Wagner ebenfalls als Reformator der Oper zu bezeichnen. Das ist er als Theoretiker gewesen, der Künstler Wagner aber war ein Neuschöpfer, war der Erschaffer des Musikdramas als künstlerisch notwendiger Kunstform. —

Es war nötig, diese Frage näher zu erörtern, weil sie einerseits zur Einschätzung der Künstlerart Glucks sehr wichtig ist, andererseits wieder einmal die Begrenztheit des Kunstwerts der Gattung Oper beleuchtet.

Wir sind im Vorangehenden der Entwicklung Glucks vorangeeilt.

Er war 1746 von London an die damals bereits italienisch gewordene Oper in Hamburg und mit dieser nach Dresden gekommen, wo er aber nur kurze Zeit in der kurfürstlichen Kapelle verblieb. Sein Lebensweg führte nach Wien, wo er im Frühjahr 1748 ankam und zum Geburtstag der Kaiserin die Oper „La Seramide riconoscata“ schuf, in der auch die eine Szene, in der die Königin und ihr früherer Geliebter Skytalkes sich wiederfinden, zu den echt dramatischen Würfen gehört. Aber noch war seines Bleibens in der Kaiserstadt nicht. Der Abschied wurde ihm leichter, weil der geldstolze Vater seiner Geliebten Marianne Pergin von dem armen Musiker als Schwiegersohn nichts wissen wollte. Über Kopenhagen kam Gluck nach Rom — die Komponisten italienischer Opern gehörten zu den Reisevirtuosen jener Tage —, wo der bereits erwähnte „Telemacco“ zur Aufführung kam. Anfangs 1750 rief ihn die Nachricht vom Tode des alten Pergin nach Wien zurück, noch im gleichen Jahre vermählte er sich mit seiner geliebten Marianne. Das wurde nun ein schönes Künstlerheim. Marianne wurde ihrem Gatten nicht nur treue Besorgerin und Begleiterin auf den Kunstreisen, die er vorerst nicht lassen mochte; sie war vermöge ihrer den Durchschnitt weit überragenden Bildung auch imstande, regen Anteil an seinem künstlerischen Schaffen und an seinen geistigen Interessen zu nehmen. Die letzteren gingen recht weit und umfaßten neben Literatur und bildender Kunst insbesondere die Antike, wie denn auch das Glucksche Haus, zumal seitdem der Meister im Sommer 1754 Hofkapellmeister der Kaiserin geworden, zu einem gesellschaftlichen Mittelpunkte Wiens wurde. Es war für Glucks Opernreform sehr segensreich, daß er durch sein Vermögen ein unabhängiger Mann in angesehener Stellung war. Sonst hätte er wohl bei den anfänglich geringen Erfolgen der meisten Reformwerke mit dem singenden Virtuosenvölklein und den Theaterdirektoren dieselbe Not gehabt, wie zuvor Händel.

Zunächst freilich dachte er noch nicht an Reform, schrieb die zahlreichen Gelegenheitsstücke, zu der ihn seine Stellung verpflichtete, und schuf überdies für Neapel und Rom neue Opern; für eine derselben „Antigono“, wurde er vom Papste 1755 zum Ritter vom goldenen Sporn ernannt.

Eher mag man als eine günstige Vorarbeit für die Opernreform und nicht nur als gute Vorbereitung für Glucks späteres Wirken in Frankreich die eingehende Beschäftigung mit dem Stil des französischen Singspiels ansehen, zu der Gluck nach 1756 durch seine Hof-

stellung geführt wurde. Neben „Airs nouveaux", in denen er den einfachen Melodiegang der französischen Chanson zu Klavierbegleitung nachbildete, schuf er neun kleinere Operetten, unter denen „Les amours champêtres" (1755 „die Maienkönigin"), „Le cadi dupé" (1761 „der betrogene Kadi") und „La rencontre imprévue" (1764, „die Pilgrimme von Mekka") unter den beigefügten Titeln neuerdings auf der deutschen Bühne wieder aufgetaucht sind. Daß es dem ernsten, feierlichen Gluck so schnell und gut gelang, sich in den leichten Stil der Operette hineinzufinden, ist erneut ein Beweis dafür, wie sehr er von der Textdichtung beeinflußt und befruchtet wurde. Immerhin überraschend bleibt es doch, daß auf das 1761 entstandene, denselben Stoff wie Mozarts Oper behandelnde Ballett „Don Juan", dessen wertvolle Musik in neuerer Zeit als viersätzige Konzertsuite für den Konzertsaal gewonnen wurde, im gleichen Jahre 1762 neben dem französischen Singspiel „On ne s'avise jamais du tout" und der für die Eröffnung des neuen Theaters in Bologna komponierten Oper „Il trionfo di Clelia" auch die erste „Reform"-Oper auf der Bühne erscheint.

Am 5. Oktober 1762 wurde in Wien „Orfeo ed Euridice" zum erstenmal aufgeführt. Ein uralter, oft benutzter Stoff in italienischer Sprache — das sieht zunächst nicht nach Reform aus. Dasselbe gilt von den späteren Reformopern Glucks. Einige derselben sind vor ihm noch öfter komponiert worden, als fünfzehnmal, wie es vom „Orpheus" bekannt ist. Auch in der Gestaltung der Handlung weichen diese Werke nicht von den früheren ab. Gewiß stand Gluck der Antike viel näher, wie seine Vorgänger, aber nicht in einem der Stoffe wahrt er den Mut des tragischen Geschehens, den die Antike in so hohem Maße besaß. Der Ausgang aller Opern Glucks ist zum Guten gewendet. — Wo liegt denn nun das Neue in der Dichtung? Denn in ihr muß es doch sein, da Gluck so treulich der dichterischen Vorlage sich anschloß! Die Antwort auf diese Frage berührt auch den Kern der Reform Glucks, zeigt, daß ihr höchster Wert nicht die Auffindung eines Stiles, sondern die Wahrheit des seelischen Ausdrucks war. Der neue Stil ist die Folge dieser wahren Seelensprache. Sie war nur auf Grund einer Dichtung zu finden, die diesen seelischen Ausdruck erreicht hatte, in jedem Satze, in jedem Worte; die alles ausschied, was dieser seelischen Wahrheit widersprach, die alles betonte, was sie zu erhellen vermochte. Man sagt, daß Händel in vielen seiner Opernarien den seelischen Ausdruck aufs beste getroffen. Gewiß, den Ausdruck der Gesamtstimmung; den der Worte der

Dichtung konnte er nicht treffen, weil keine Seele darin enthalten war. Darum war Händel in den musikalischen Mitteln frei geblieben; darum konnte er nach wie vor die Menschenstimmen als ein Instrument behandeln; die Melodie als solche traf den Ausdruck, die Textworte waren nur Vokalisationssilben; als Ganzes entstand darum kein Sprachgesang, kein Lied. Die Opernmusik Händels ist im Grunde absolute Musik, Instrumentalmusik, nicht Verbindung von Dichtung und Musik.

Glucks Kunst ist im tiefsten Wesen Lyrik. Lyrik im Sinne von Psychologie, Verkündung seelischer Zustände und Entwickelungen. In dieser Fähigkeit, seelische Stimmungen von einer zur andern zu entwickeln, beruht seine Dramatik, nicht darin, daß er den Charakter in Taten sich ausleben läßt. Seine Dramatik liegt nicht auf der Linie zu Shakespeare, sondern zu Goethe, im „Tasso" und der „Iphigenie". Das scheint mir bei den beliebten Parallelen zwischen Gluck und Wagner allzusehr übersehen zu werden. Die beiden haben im Grunde wenig mit einander gemein, und ich wundere mich nicht, daß Wagner, dessen Dramatik sich doch, soweit es für Musik möglich ist, in der Entwicklung der Charaktere und des Geschehens betätigt, Gluck nicht gerecht wurde. Er sah bei Gluck nur ein Aufbäumen wider das italienische Virtuosentum. In Wirklichkeit hat Gluck vor allem dem Seelischen im Drama zum Rechte verholfen.

Es gibt im Schaffen des Genius keine Zufälligkeiten, sondern nur Notwendigkeit. Es ist kein Zufall, daß Gluck mit Klopstocks „Hermannsschlacht" nicht zu Ende kam, daß er das Werk nicht aufschrieb, trotzdem er es „fertig im Kopfe trug". Er trug eben nicht das Werk fertig im Kopfe, sondern einzelne Situationen daraus. Es ist ferner auch kein Zufall, sondern Notwendigkeit, daß Gluck keine neuen Stoffe, kein neues Geschehen zu gestalten suchte, trotzdem es für ihn, der sich mit den stofflich neuen französischen Singspielen so viel abgegeben hatte, nahe gelegen hätte auch für ernste Opern neue Stoffe zu wählen. Man sehe sich doch einmal die Textbücher der Gluckschen Opern genau an. Sie erweitern weder, noch verstärken sie das Geschehen, sie suchen nicht die Handlung dramatischer zu gestalten — im „Orpheus" ist sie gegenüber früheren Textbüchern vereinfacht, in der „Armida" ist vom 2. Akt ab kaum von Handlung die Rede, in „Paris und Helena" fehlt das Stoffliche fast ganz — sie streben ausschließlich danach, das seelische Empfinden der verschiedenen Menschen in den einzelnen Geschehnissen sich ausleben zu lassen: man möchte darum weniger von

Handlung als von Situationen reden. In der Hinsicht ist Glucks Dramatik der Bachs weit näher verwandt, als der Händels: er ist Psychodramatiker, sein Größtes gibt er im gesteigerten Monolog, wobei nicht bloß eine Person auf der Bühne zu stehen braucht, wo aber nur eine Person ihr Empfinden auslebt. Man denke an die entsetzlich grauenvolle Szene in der „thaurischen Iphigenie", wo Orests zerquälte Seele selbst im Schlummer keine Ruhe findet und unter den Martereien der Furien immer wieder ihr herzzerreißendes „Ach! Ach!" hinausstöhnt. Auch das ist im Grunde ein Monolog, denn die Furien sind ja doch nur Personifikationen der Gewissensbisse Orests. Auf diesem Wege des unbedingten wahren Ausdrucks des seelischen Empfindens ist Gluck ebenfalls in der „thaurischen Iphigenie" zu einer in der Oper vor Wagner ganz vereinzelten Gegenüberstellung von Orchester und Textwort gelangt, wenn es zu Orests Worten „die Ruhe kehret mir zurück" das Orchester die Unruhmotive des vorangehenden Teiles beibehalten läßt. Als er von einem Kritiker auf diesen Widerspruch aufmerksam gemacht wurde, entgegnete Gluck: „Orest lügt ja, er lügt, er hat seine Mutter gemordet!" Gluck suchte somit sogar im Gegensatz zu dem gesprochenen Wort die Wahrheit des dahinter stehenden seelischen Empfindens auszudrücken.

Glucks Natur war also, trotzdem er sich fast nur im Drama betätigte, lyrisch, ebenso wie Goethe im „Tasso" und in der „Iphigenie" Lyriker ist. Es ist bezeichnend, daß für diesen literarisch fein empfindenden und hochgebildeten Mann Klopstock zeitlebens der Lieblingsdichter blieb, Klopstock, dem auch das Epos zur Lyrik geworden war. Aber auch die später naturgemäße innigere Beschäftigung mit der französischen Tragödie, aus der er die Dichtungen zu den beiden „Iphigenien" gewann, entsprach dieser Anlage. Die Reflexion über Handeln und Empfinden im französischen Drama kommt dieser lyrischen Auffassung alles Geschehens entgegen, wogegen das reflexionslose Handeln der Menschen bei Shakespeare, ihr Handeln im Affekt das eigentlich dramatische darstellt.

Auch die dramaturgischen Grundsätze, die Gluck in den Vorreden zu einzelnen Werken, vor allem zur „Alceste" kundgibt, gehen alle auf diese Wahrheit des seelischen Ausdrucks zurück. Es sei seine Absicht gewesen, so führt er aus, den durch Eitelkeit der Sänger und schwache Willfährigkeit der Komponisten in die italienische Oper eingerissenen Mißbräuchen aus dem Wege zu gehen. Die Musik solle ihrer wahren Bestimmung zurückgegeben werden, also den Aus-

druck und das Interesse der Situation verstärken, ohne den Zusammenhang zu zerreißen oder durch bloß äußerlichen Aufputz zu entstellen. Der Dialog dürfe nicht durch einen ungehörigen lyrischen Erguß unterbrochen werden. Aber darum gibt er keineswegs, wie es die alten Florentiner, wie es die Franzosen getan, diese reine Lyrik preis. Er behält sogar die geschlossene lyrische Form der Arie bei, nur muß natürlich diese Form durch den seelischen Gehalt erst gestaltet werden, nicht etwa diesen zwingen wollen. „Er glaube nicht," heißt es da, „über den zweiten Teil einer Arie rasch hinweggehen zu dürfen, wenn gerade in diesem die Leidenschaft am stärksten zum Ausbruch kommt; oder die Arie da zu schließen, wo der Sinn nicht schließt." Auf die Wahrheit und die Verstärkung des Ausdrucks läuft auch die Forderung hinaus, die Ouvertüre solle den Zuhörer auf den Inhalt der darzustellenden Handlung vorbereiten, und die Instrumente müßten stets im Verhältnis zur Stärke und dem Ausdrucke der Leidenschaften stehen. Wider diese letztere, aus feinstem Stilempfinden hervorgegangene Mahnung sündigen fast alle Opernkomponisten seit Wagner, die für einen harmlosen komischen Stoff dieselben Orchestermassen aufbieten, wie für einen fessellosen Ausbruch wilder Leidenschaft. „Endlich," sagt Gluck, „glaubte ich, einen großen Teil meiner Bestrebungen auf Erzielung edler Einfachheit wenden zu müssen, weshalb ich stets vermied, auf Kosten der Anschaulichkeit mit Schwierigkeiten zu prunken; ich habe niemals auf Erfindung eines neuen Gedankens großen Wert gelegt, wenn er nicht von der Situation selbst herbeigeführt wurde und dem Ausdrucke entsprach. So glaubte ich auch zu gunsten der Wirkung die Regel opfern zu dürfen."

Alle diese Grundsätze sind eingegeben von dem Gedanken: Herrschaft des Seelischen über alle Form, natürlich auch über alle musikalische Form an sich. Das bedeutet nicht Formlosigkeit, sondern Formgestaltung aus dem Seelischen heraus: Seelisches Leben in musikdramatischen Formen, nicht in musikalischen. Das versteht sich zwar von selbst, wird aber wohl eben darum für gewöhnlich nicht beachtet.

Es ist in der Tat komisch, aber doch auch recht traurig, wie unausrottbar in der Kunstgeschichte manche falschen Vorstellungen sind. Immer wieder wird gesagt, Gluck — bei Wagner wiederholte es Gegner wie Anhänger — habe in der Oper die Musik zurückgedrängt. Das ist doch einfach nicht wahr, trifft nicht einmal in quantitativer Hinsicht zu. Man bedenke doch, daß in der italienischen Oper große Teile aus musikalisch völlig belanglosen Rezitativen bestanden, daß das Orchester

ohne jede selbständige, den musikalischen Gehalt steigernde Bedeutung ist. Gluck setzt an die Stelle dieses Rezitativs einen in Form und Gehalt musikalisch sehr reichen Sprachgesang und sein Orchester bedeutet überall auch eine musikalische Vermehrung statt bloßer Füllung. Preisgegeben sind dagegen etliche geschlossene Musikgebilde, genau genommen gewisse Formen der Arie und des mehrstimmigen Gesangs, letzterdings sogar nur bestimmte virtuose Arten des Gesangs. Aber selbst wenn diese Preisgabe musikalischer Formen noch weiter ginge, könnte doch nur dann von einer Verminderung des Musikalischen gesprochen werden, wenn es sich um Kunstformen handelte, die für die Verbindung von Wort und Ton natürlich sind. Da nennt man die Musik immer Seelensprache, behauptet aber, daß jene, die bei der Verbindung von Musik und Dichtung gerade die Rechte der Wahrheit des seelischen Ausdrucks wahrnehmen, die Musik zurückdrängen. Wozu besitzen wir eine wortlose Musik, wenn sie nicht ein Sondergebiet einnehmen soll neben der mit dem Wort verbundenen? Wann und wo die Dichtung nur ein Vorwand ist, Musik zu machen, ist die so entstehende Kunstform unkünstlerisch. Wenn es dabei trotzdem einigen Musikern gelungen ist, unvergänglich Schönes zu schaffen, so ist das eben trotz der gewählten Form geschehen. Man denke an Händel! Oder man nehme Mozart! Ich halte seine Musik, rein als Musik betrachtet, für die dramatischste; sie ist so dramatisch, daß man seine Opern völlig dramatisch empfinden könnte, wenn sie nur gesungen, nicht gespielt würden. Hat ihm aber die Wahl der Opernform in musikalischer Hinsicht auch nur etwas Neues oder Eigenartiges gebracht? Sicher nicht. Wohl aber Gluck und in viel höherem Maße Wagner. In ihren Musikdramen ist eine Art von Musik, die als Ausdruck seelischen Lebens durch nichts anderes ersetzt werden könnte, weder durch Poesie noch durch Musik allein. Nur in diesem Falle, das muß gegenüber den Verfechtern des musischen Allkunstwerkes immer wieder betont werden, bedeutet die Verbindung der Künste eine naturnotwendige Kunstform. Ich habe schon oben betont, daß das für das Musikdrama als Ganzes erst für Wagner der Fall ist. Ihm am nächsten, näher als selbst Weber, kommt in der Hinsicht Gluck. Und zwar, weil er das Stoffliche zu gunsten des Seelischen in den Hintergrund drängt.

Darauf beruht aber nicht nur Glucks Bedeutung für die Oper, sondern auch für die Musik, als solche. Es trifft ja äußerlich zu, wenn Dommer (Musikgesch. S. 542) behauptet, Gluck habe die Einzelformen der Musik nicht gefördert; aber daß die geschlossenen Formen

in Glucks Opern knapp gehalten sind, ist keine Schwäche, sondern eine große Stärke. Glucks kurze Arien sind Musterbeispiele für eine gedrängte, aber darum nicht minder ausdrucksreiche Melodik. Das Lied hat Gluck viel zu danken. Ebenso die Kunst der Orchestrierung. Er ist der erste, für den das Orchester das große Charakterisierungsmittel der Musik ist. Vom Rezitativ Glucks endlich führt der gerade Weg zu Wagners Sprachgesang. So bedeutend Bachs Rezitative in den Passionen sind, hier ist doch ein ganz anderes. Daß das volle Orchester sie begleitet, ist nur die äußere Folge der geistigen Erhöhung, infolge derer das Rezitativ nicht mehr ein mehr oder weniger wichtiges Einschiebsel zwischen zwei Musikstücken war, sondern die eigentliche musikdramatische Sprache, aus der an besonders bedeutungsvollen Stellen die kunstvolleren Musikformen organisch herauswuchsen. —

Der „Orpheus“ hatte in Wien eine im Ganzen freundliche Aufnahme gefunden und gewann mit jeder Aufführung an Boden. Gluck hatte den Charakter seines Werkes als Reformoper nicht betont, das Neue im Werke brauchte auch kaum als grundsätzlich empfunden zu werden. Die eigentliche Reformoper, die als solche programmatisch auf den Plan trat, war die „Alceste“, die am 26. Dezember 1767 in Wien ihre Erstaufführung erlebte Der Text stammte wieder von Calsabigi; auch der Textdichter hat seit dem „Orpheus“ Fortschritte gemacht. Auch diese Oper ist eine Verherrlichung der Gattenliebe. In der edlen Einfachheit, der erhabenen Größe und dem wunderbaren Ebenmaße aller Bewegung ist sie vom höchsten Geiste der Antike noch mehr erfüllt, als der „Orpheus“. Will man den oft gemachten Vergleich der Musik mit der Architektur hier anwenden, so möchte man „Orpheus“ einem jonischen, „Alceste“ einem dorischen Tempel vergleichen. An die Stelle einer Ouvertüre ist hier die Einleitung getreten, aus der die Handlung unmittelbar herauswächst. Großartig, ganz im Geiste Händels, ist die Verwendung des Chores, als des an den Geschehnissen innerlich und äußerlich beteiligten Volkes. Ergreifend ist der Ausdruck seelischer Qual in Alcestens Abschied, in Admets Verzweiflung, von monumentaler Feierlichkeit der Schicksalsspruch des Orakels, der für Mozarts Geisterstimme in der Friedhofszene des „Don Juan“ vorbildlich geworden ist. Die „Alceste“ gehört nach Inhalt und Form zu den bedeutendsten Werken aller Zeiten und sollte auf unseren Bühnen einen ständigen Platz haben. Dabei dürfte dann nur die ursprüngliche Fassung zur Aufführung kommen, nicht die spätere (1776) Bearbeitung für Paris.

Das Werk fand die Bewunderung der Einsichtigen, aber auch die Gegner fehlten nicht. Darum klingt auch Glucks Sprache in der Vorrede zu der am 3. November 1770 in Wien aufgeführten dritten gemeinsam mit Calsabigi geschaffenen Oper „Helena und Paris“ viel schroffer und keines seiner späteren Werke zeigt eine so scharfe Befolgung seiner theoretischen Grundsätze. In dieser Hinsicht möchte man dieses Werk Wagners „Tristan und Isolde“ gegenüberstellen: Die Handlung ist noch viel beschränkter, als in Wagners Werk; wie hier ist der Angelpunkt die Entwicklung des Fühlens eines Liebespaares. Gluck war musikalisch nicht reich genug, um wie Wagner über alle „Längen“ siegen zu können. Man braucht um so weniger einen Versuch zur „Rettung“ dieser dritten Reformoper zu machen, als Gluck sie später selber als Ganzes preisgab und die Musik anderwärts verwertete. Darüber darf man aber die geschichtliche Bedeutung der Oper nicht übersehen. Die Entwickelung zweier Charaktere durch die Leidenschaft der Liebe ist hier zum ersten Male im großen Stil versucht worden. Paris wird aus einem schwächlichen, fast weibischen Schwärmer durch das Feuer der Leidenschaft zum tatkräftigen, alles an die Erreichung eines Zieles setzenden Mann gestählt. Psychologisch noch feiner ist, wie Helena aus einer oberflächlichen, schnippischen, äußerlich spröden und konventionell ehrenhaften Frau durch die wahre Leidenschaft zum edlen, für seine Liebe alles hingebenden Weibe wird. Das Rousseausche Evangelium der Natur erfuhr hier auch im Inhalt seine Erfüllung. Rein musikalisch gelangte Gluck durch die Notwendigkeit, die Gleichartigkeit der Handlung zu beleben, zu einer bewundernswerten Farbenfülle im Orchester und die rücksichtslose aber schlagende Chorcharakteristik der Roheit der Spartaner, der Verweichlichung der Phrygier hat nur er selber später in der „Iphigenia auf Tauris“ überboten.

Der „Mißerfolg“ von „Paris und Helena“ hatte Gluck keineswegs entmutigt. So darf man nicht etwa die erneute Erledigung höfischer Kompositionen im hergebrachten Stile betrachten. Das war für Gluck „Handwerk“, das er als Beamtenpflicht erledigte, um dem Künstler um so freiere Bahn zu wahren. Wir wissen aus des Engländers Burney Bericht, daß die nächste Reformoper Glucks „Iphigenia in Aulis“ bereits im Spätsommer 1772 im wesentlichen vollendet war. In dieser Zeit hatte sich Gluck auch als Lyriker an deutscher Lyrik versucht. Daß Gluck kein Liederkomponist im eigentlichen Sinne des Wortes gewesen ist, erklärt sich aus seiner gesamten Persönlichkeit.

Von Glucks Kompositionen zu Klopstocks „Oden“ waren die ersten

im „Göttinger Musenalmanach" auf 1774 erschienen; die sieben Stücke umfassende Sammlung kam erst 1780 in Wien heraus. Sie stehen noch heute in der ersten Reihe unter den Vertonungen Klopstockscher Texte, die der Komponist, wie Goethe treffend urteilte, „in einen musikalischen Rhythmus gezaubert" hat. Glucks gewöhnlich unterschätzter Einfluß auf die Entwicklung des deutschen Liedes aber ging von seinen Dramen aus. Die herrlichen liedartigen Gesänge im „Orpheus" taten weithin ihre Wirkung. Wichtiger noch wurde Glucks Verhältnis zur Dichtung. Dafür ist sehr bezeichnend, daß der programmatische Vorbericht, den J. A. P. Schulz 1784 seinen berühmten „Liedern im Volkston" voranschickte, in den Gedanken und vielfach im Wortlaut mit Glucks Vorrede zur „Alceste" übereinstimmt.

Wenn Gluck durch den Mißerfolg des „Paris" in der Überzeugung von der Berechtigung seiner Grundsätze und in dem festen Willen zur Vollendung des Reformwerkes nicht beirrt worden war, so hatte er doch eingesehen, daß das in musikalischer Hinsicht ganz dem italienischen Geschmack verfallene Wien nicht das geeignete Schlachtfeld sei. Sein Blick wandte sich deshalb, wie ein Jahrhundert später in ähnlicher Lage der Richard Wagners, nach Paris. Frankreichs Hauptstadt war in der Tat der einzig richtige Boden, weil hier der Kampf um die wahre Natur des Musikdramas bereits seit hundert Jahren hin- und herwogte. Wir haben darüber (S. 337 ff) ausführlich berichtet. So starke Erfolge die italienische Oper auch errungen hatte, die französische Nationaloper hatte sich trotz allem in ihrer Vormachtstellung behauptet; in ihr aber waren die Rechte der dramatischen Handlung und des Textwortes gewahrt worden. War trotzdem die französische Oper bislang vom echten Musikdrama noch sehr fern geblieben, so hatte Gluck doch recht in seinem Gefühl, daß das Beste in den Bestrebungen der französischen Oper mit seinen eigenen Absichten zusammentraf. Daß Gluck nicht etwa bloß an eine Vervollkommnung der französischen Oper innerhalb ihrer nationalen Umgrenzung dachte, beweist die Stelle in dem berühmten Brief vom Februar 1773 an den „Mercure de France", in der es heißt, sein Lieblingsgedanke sei es gewesen: „eine allen Nationen zusagende Musik zu schaffen, und dadurch den lächerlichen Unterschied der Nationalmusiken verschwinden zu lassen". Derselbe Brief zeigte, daß Gluck sich entweder gar nicht um die in Paris bestehenden Parteikämpfe kümmern wollte, wahrscheinlich, weil er sich über dieses ganze Kunstgezänk erhaben dünkte. Denn er bekennt sich als Bewunderer und Anhänger Rousseaus, der doch ein

erbitterter Gegner der tragischen französischen Nationaloper war. Bei Gluck lag in alledem kein Widerspruch. Denn Rousseaus Bekämpfung der Nationaloper richtete sich gegen deren wirkliche Schwächen in Musik und Drama; andererseits glaubte Gluck die Mahnung des Genfer Philosophen zur „Natürlichkeit" in seinem Schaffen zu erfüllen.

Die nächste Wirkung, die Glucks offene, aber keineswegs diplomatisch kluge Erklärung hatte, war, daß er beide Pariser Parteien zu Gegnern gewann: die Buffonisten als Anhänger der italienischen Oper, die Antibuffonisten, da sie im Bewunderer Rousseaus einen Gegner der nach ihrer Meinung von Lully und Rameau zum Gipfel geführten französischen Nationaloper sahen. Rechnet man dazu den Neid gegen den deutschen Musiker, den Widerstand der an solche Aufgaben ungewöhnten Sänger, der in ihren Ansprüchen verwöhnten Tänzer, die Schwierigkeiten, denen alles Neuartige begegnet; rechnet man dazu endlich Glucks eigene Persönlichkeit, deren gerade, freiheitliche und hartnäckig ein Ziel verfolgende Art in der glatten Pariser Gesellschaft tausendmal anstieß — so wird man einsehen, daß noch genug Hemmnisse zu überwinden blieben; als endlich im Sommer 1773 die Dauphine Marie Antoinette es durchsetzte, daß Glucks „Iphigenie in Aulis" von der großen Oper angenommen und ihr ehemaliger Lehrer selber zur Einstudierung seines Werkes nach Paris berufen wurde.

Aber Gluck war nicht der Mann, der vor Schwierigkeiten zurückschreckte. Im Spätsommer 1773 kam er in Begleitung seiner getreuen Marianne und seiner sangeskundigen Nichte Anna, die das kinderlos gebliebene Ehepaar immer begleitete, in Paris an. Der Sechzigjährige stürzte sich mit dem Eifer eines Jünglings in die Arbeit, und überwand mit der Zähigkeit des Mannes alle Hemmnisse, bis endlich am 19. April 1774 „Iphigénie en Aulide" in Szene ging.

„Seit vierzehn Tagen", schreibt der bissige Chroniqueur Baron Grimm, einer der eifrigsten Parteigänger der Italiener, „denkt, träumt Paris nichts als Musik. Musik ist der Gegenstand all unserer Erörterungen, aller Unterhaltung, sie ist die Seele all unserer Soupers; es würde lächerlich erscheinen, an etwas anderem teilzunehmen. Muß ich erst noch sagen, daß es Glucks Iphigenie ist, die diese ungeheure Gärung angeregt hat? — um so gewaltiger, je mehr die Ansichten geteilt und alle Parteien von gleicher Wut erfüllt sind. Diese schwört, keine anderen Götter anzuerkennen, als Lully und Rameau, jene kann nur an die Melodien der Jomelli, Piccini, Sacchini

glauben, während dort einzig auf Gluck geschworen wird, der die alleinige dramatische Musik gefunden, aus dem ewigen Quell der Harmonie, aus dem innerlichsten Zusammenklang der Seele mit den Sinnesnerven geschöpft hat; eine Musik, die keinem Lande zugehört, die er aber genial unserer Sprache angeeignet hat. Schon ist dieser Partei die wunderbarste Bekehrung gelungen: J. J. Rousseau ist der eifrigste Kämpe für das neue System geworden."

Rousseau war in der Tat bekehrt worden. Er sah ein, daß die Musik auch im echten Drama nicht zu kurz kommen brauchte, wenn nur der Musiker imstande war, trotz der Preisgabe gewisser musikalischer Formen etwas zu sagen. Bekehrt waren auch die Vernünftigen unter den Antibuffonisten. Sie mußten einsehen, daß diese Dichtung, die Marie François du Roullet (1716—1786) mit großem Geschick aus Racines Tragödie gezogen hatte, in höherem Maße die berechtigten dramatischen Ansprüche erfülle, als eine frühere; sie erkannten, daß in Glucks ergreifendem und musikalisch reich ausgestattetem Sprachgesang die Deklamation des Wortes vollkommener weil ausdrucksvoller war, als in Lullys und Rameaus psalmodierenden Rezitativen. Glucks Verwendung der Chöre war für jeden von unwiderstehlicher Schlagkraft. Ja sogar, die unentwegten Freunde des Balletts mußten zugeben, daß auch diese Kunst nur gewinnen konnte, wenn sie nicht bloß zur Bewegung der Gliedmaßen des Ballettkorps, sondern auch zur Steigerung der Handlung diente, wenn es diese nicht zerriß, sondern aus ihr herauswuchs.

So steigerte sich denn auch der Erfolg der „Iphigenie" mit jeder Aufführung. Er wurde noch überboten durch den des für Paris den dortigen Bedürfnissen gemäß umgearbeiteten „Orpheus" (2. August 1772). Diese Umarbeitung bedeutet an sich ebensowenig eine Besserung, wie die spätere der „Alceste" (23. April 1776). Diese hatte zunächst keinen Erfolg, und es war zweifellos unklug gewesen, schon vorher durch Aufführung von Neubearbeitungen zweier schwächlicher Operetten („L'arbre enchantée" und „Chythère assiégée") den Gegnern ihr Spiel zu erleichtern.

Während Gluck mit dem Auftrag, zwei ältere Texte Quinaults, die seiner Zeit Lully vertont hatte, „Roland" und „Armida" neu zu komponieren, im Frühjahr 1775 nach Wien zurückgekehrt war, setzten die Buffonisten die Berufung des besten damaligen Vertreters der italienischen Oper Niccolo Piccini (s. S. 317) nach Paris durch. Piccini, der des Französischen kaum mächtig war, ahnte nicht, daß

er nicht nur einen offenen Wettkampf zu bestehen hatte, sondern auch für allerlei Intriguen benutzt wurde. Der Streit ward nun lebhafter und leidenschaftlicher, als zuvor. Die Gluckisten und Piccinisten bildeten zwei Heerlager; die Waffen waren auf beiden Seiten mehr Leidenschaft, Grobheit und persönliche Schimpferei, als gute Gründe. Während dessen arbeitete Piccini unter Aufbietung seines ganzen bedeutenden Könnens am „Roland", der ihm hinterlistigerweise in die Hand gespielt war. Als Gluck das erfuhr, vernichtete er die Skizzen zu dieser Oper und hielt sich an seinen zweiten Auftrag. „Armida" errang am 23. September 1777 einen starken Erfolg. Doch verharrten die Gegner in ihrer Stellung, die dadurch gestützt wurde, daß auch Piccinis „Roland" am 18. Januar 1778 einen vollen Beifall fand.

Ein solcher Streit ist in der Kunst niemals durch theoretische und ästhetische Schriften zu entscheiden, sondern nur durch die lebendige Kraft eines überwältigenden Kunstwerks. Als am 18. Mai 1779 Glucks „Iphigenie auf Tauris" in Szene ging, da war aller Kampf zu Ende und auch die Unterlegenen beugten sich gerne vor dieser beglückenden Offenbarung eines sieghaften Genies. Es war eine grausame Strafe, daß danach Piccinis „Iphigenie auf Tauris" (23. Januar 1781) auch noch aufgeführt wurde; das Schicksal war tückisch genug den ehrlich strebenden Piccini noch der Spottsucht der Pariser preiszugeben. Denn da die Darstellerin der Hauptrolle bei der Erstaufführung sich im Wein die nötige Begeisterung geholt hatte, fand der Witz das Schlagwort, das sei nicht „Iphigénie en Tauride" sondern „Iphigénie en Champagne". So endigte mit einem Witz der bitter geführte Kunstkrieg. Daß auch die Mahnungen der Kunstgeschichte für die Menschheit fruchtlos bleiben, hat ja seither schon mancher „musikalische Krieg" bewiesen. —

In diesen drei Werken, mit denen Gluck seiner Sache und damit der großen deutschen Kunst zum Siege verhalf, steht er auf jener hohen Stufe der Meisterschaft, in der sich mit der vollen Klarheit in allen künstlerischen Absichten die vollkommene Beherrschung der zu ihrer Verwirklichung erforderlichen Mittel verbindet. Gewiß leidet „Armida" als Ganzes unter den Mängeln des etwas veralteten Textbuches, gewiß war die romantische Welt, in die Gluck sich hier gedrängt sah, ihm nicht so vertraut, wie die klassische; dafür hat er in Armida selbst eine in Haß und Liebe so gewaltig große Gestalt geschaffen, daß jegliches Bedenken in der Ehrfurcht vor dem Seelenkündiger verstummen muß. Um so unkünstlerischer ist es, wenn man, anstatt dieses Seelen-

gemälde möglichst leuchtend hervortreten zu lassen, die szenischen Nebendinge in den Vordergrund stellt, wie es bei der Bearbeitung von Hülsen und Schlaar der Fall ist.

Die beiden „Iphigenien" aber vertreten im Musikdrama das für uns Lebendige der Antike in ebenso vollkommener Weise, wie Goethes „Iphigenie", deren erste Gestaltung fast in dieselbe Zeit fällt, da in Paris Gluck seinen letzten großen Sieg gewann (die Prosadichtung schuf Goethe vom 14. Februar bis 28. März 1779). Daß Gluck in der „Iphigenie in Aulis" den guten Schluß wählte, daß er die in Racines Dichtung vorhandene Liebesepisode zwischen Achilleus und Iphigenie beibehielt — die Eifersuchts-Intrigue der Eriphile ist mit sehr glücklicher Hand entfernt — kann uns Heutige stören, nicht aber Glucks Zeitgenossen. Im übrigen dürfen wir nicht vergessen, daß Gluck in der Musik ein Ausdrucksmittel schöner Menschlichkeit besaß, das der Steigerung, die Goethes Wundergenie dem antiken Stoffe gab, einen ähnlichen Gegenwert zur Seite stellte. So sind wir Richard Wagner sicher zu Dank verpflichtet, daß er für uns den Schluß der „Iphigenie in Aulis" der Lage gemäß umgestaltete; die musikalische Auffrischung im übrigen war, so taktvoll sie ist, nicht nötig. Völlig überflüssig ist die viel eingreifendere Retouche, die Richard Strauß an der „Iphigenie auf Tauris" vornehmen zu müssen glaubte. Denn dieses Werk, dessen vorzügliches Textbuch François Guillard (1752 bis 1814) nach der Tragödie des Guimond de la Touche (1723—1760) verfaßt hatte, ist ein in voller Harmonie strahlendes Meisterwerk. Die Charakteristik geht bis zum letzten Choristen, das Orchester ist voll Farbe und Veranschaulichungskraft, die Melodik fließend und von hoher sinnlicher Schönheit, die Größe des Empfindens von tragischer Wucht — alles das verklärt von jenem wunderbaren Maßhalten, das uns in der antiken Plastik aus der seelischen Erregung, in die uns der gestaltete Vorwurf versetzt, emporhebt in die Schönheitswelt reinen Genießens. —

Gluck hatte nach diesen Großtaten, das Recht, müde zu sein; er hatte sein Lebenswerk erfüllt. Mehr noch, als die Schwäche seiner noch folgenden Oper „Echo und Narzissus" (Paris 21. Sept. 1779) mahnte ihn ein Schlaganfall daran, daß er dem Greisenalter schon zu viel abgetrotzt hatte. Der kluge Meister gab nach; er kehrte 1780 nach seinem geliebten Wien zurück und verlebte in der geruhigen Heiterkeit des edlen Siegers seine letzten Lebensjahre. Er durfte den jungen Mozart noch in seinem Hause bewirten, und sein Geist war jung und klar genug geblieben, das neue Genie zu erkennen. Ein „De Profundis"

für vierstimmigen Chor schuf er noch, die einzige Komposition auf einen kirchlichen Text. So konnte man ihm in seinen Tönen das Grablied singen, als am 15. November 1787 ein dritter Schlaganfall den 73jährigen Greis fällte.

„Hier ruht ein rechtschaffener deutscher Mann. Ein eifriger Christ. Ein treuer Gatte. Christoph Ritter Gluck, der erhabenen Tonkunst großer Meister"; die Grabschrift ist von der sicheren Würde, die den Mann ausgezeichnet hatte. Die Welt wußte, was sie an ihm verlor; sie wußte auch, was sie an seinen Werken besaß. Freilich sein Kampf war nicht der letzte in der Geschichte des Musikdramas. Die Gattung ist so zwiespältig, daß alle Erkenntnis allein nicht ausreicht, die verschiedenen Bestandteile zum rechten Zusammenwirken zu einen. Eins aber hat die große Kunst, hat auch die echte Kunstkritik seit Gluck nicht mehr vergessen: daß die seelische Schönheit, die Wahrheit des Empfindens wertvoller und dauernder ist, als alle lockende und bestrickende Sinnlichkeit. In wuchtigen Worten rühmt Glucks Verdienst dieser Wahrheit auf dem gefährlichsten Gebiete der Musik zum Siege verholfen zu haben, die Inschrift unter der von Houdon geschaffenen Büste des Meisters:

Musas praeposuit Sirenis.





Achtes Buch.

Ins Sonnenland der Schönheit.

Einleitung.

„Die Kunst drängt nach ihrem ewigen Entwicklungsprinzip zunächst unaufhaltsam zur Spitze und verweilt auf den untergeordneten Stufen nicht länger, als sie durchaus muß, um ihre Kräfte zu erproben und auszubilden. Wenn sie aber auf der Höhe angelangt ist, steht sie ebensowenig still, um fort und fort Universalschöpfungen zu produzieren oder, wie Gott der Herr nach der Hervorbringung des Menschen, zu feiern, sondern sie mißt den ganzen Weg zurück und vertieft sich, in treuem Ernst nachholend, was sie in der ersten Begeisterung übersprang, bei jedem Schritt inniger ins Detail. So entspringt das Genre und mit ihm die einzige Quelle ästhetischen Genusses für alle diejenigen, die nicht imstande sind, ein Ganzes aufzufassen und in sich aufzunehmen, wohl aber sich am einzelnen zu erfreuen.“

In keiner Kunst können wir die Wahrheit dieser Sätze Hebbels besser beobachten, als in der deutschen Musik. Aus einem doch sehr bescheidenen Zustande, der obendrein nur durch die Nachahmung der Fremde ermöglicht worden war, drängte sie in unbegreiflich kurzer Zeit in den Gestalten Händels und Joh. Seb. Bachs zu einer steilen Höhe, auf die sich wenig später von einem anderen, auch nicht höher stehenden Boden aus, als Dritter Gluck neben sie stellte.

Danach wird nochmals auch in der Geschichte der deutschen Musik die allgemeine Entwicklung wichtiger, als das Schaffen der einzelnen Persönlichkeiten. Die Musik ging, um Hebbels Worte zu brauchen, wieder den Weg zurück, den jene drei Großen in raschen Schritten durchmessen hatten, und ebnete in langsamer Nacharbeit die Bahn zur Höhe, so daß er auch für minder starke Geister gehbar wurde. Auf keinem anderen Kunstgebiete ist diese nachholende Arbeit so treulich geleistet worden, wie in der Musik. Darum ist auch die Blüte des musikalischen Lebens zur Zeit unserer Klassiker von einer Vollkommenheit und Schönheit, wie sie in der deutschen Kunst sonst nie vorhanden war, wie sie die Kunstgeschichte der gesamten Welt nur beim Griechenvolk und in der Renaissance antrifft. Nur dadurch, daß kein Abgrund entstand zwischen den höchsten Offenbarungen der musikalischen Genies und dem, was für das Volk als Ganzes musikalisch zugänglich blieb, konnte jene einzigartige, tatsächlich das ganze Volk umfassende Musikkultur entstehen, die wir um 1800 wenigstens in einigen Teilen Deutschlands besaßen. Es war durch die treue Arbeit zahlreicher kleiner und mittlerer Talente erreicht, daß nun das ganze Leben mit Musik durchtränkt war. Und wie einerseits der kühnste Geist an den kleinen und leichten Gebilden zu gewissen Stunden seines Lebens Genüge findet, wie er immer ihre Schönheit und ihren Nutzen anerkennen muß, so war es andererseits auch dem bescheidener Veranlagten möglich, stufenweise in den Genuß der höchsten Meisterwerke vorzudringen.

Wir sind zu sehr daran gewöhnt, für die Periode unserer Klassiker nur an die großen Persönlichkeiten zu denken; wir übersehen dabei zu leicht, daß wir nur damals eine im wahren Sinne volkstümliche Musikkultur besessen haben. Wir sind heute von diesem Zustande wieder weit entfernt, weiter sogar als die Zeit vor Bach. Dem breiten Volke ist heute alle gesunde Musik so gut wie ganz verloren gegangen. Die Kirchenmusik spricht eine gelehrte Sprache, die Volksmusik schöpft ihre Nahrung aus den trüben Wassern, die aus der niedrigen Unterhaltungsmusik der großen Städte aufs Land hinausfließen. Im Bürgerstand haben wir eine sehr breite, aber ebenso seichte Musikpflege. Im Gegensatz dazu müssen wir gerade vom Gesichtspunkt ihrer Bedeutung für die deutsche Kultur die klassische Periode, mit der wir uns in den zwei folgenden Büchern zu befassen haben, nicht nur als die höchste Blüte der deutschen Musik, sondern der deutschen Kunst überhaupt betrachten. Diese hohe Kulturstufe ist erreicht

worden, weil der schroffe Gegensatz zwischen Höhenkunst und Alltagskunst ausgeglichen war. Eine Fülle tüchtiger Begabungen arbeitete fruchtbar in weiser Mäßigung und ruhiger Erkenntnis der Grenzen ihrer Begabung auf dem kleineren Gebiet. Auf diese Weise wurde eine Musik geschaffen, die in ihrer formalen Gestaltung und in ihrem geistigen Gehalt auch für den einfachen Geist, das schlichte Gemüt zugänglich war. Hausmusik, Kammermusik, Orchestermusik werden volkstümlich im Inhalt und in der Form. Es ist das Segensreiche, das Gottverwandte in aller wahren Kunst, daß sie veredelt und die seelischen Fähigkeiten des Menschen steigert. Durch die ständige Berührung mit einer, wenn auch nicht großen, so doch echten Kunst wurden die weitesten Kreise des Volkes befähigt, langsam und ganz allmählich zu den höheren Stufen der Kunst emporzurücken. Diese Geschmacksveredlung brachte eine Erhöhung des gesamten künstlerischen Lebens. Daß diese tatsächlich in der klassischen Periode vorhanden war, bezeugen hunderte von Tatsachen. Man stelle z. B. die häufig so mitleidig belächelten Singspiele nach ihrem Inhalt und nach ihrer musikalischen Form in Vergleich mit den heute ihre Stelle vertretenden Gesangspossen und Operetten. Wir werden beschämt die Augen niederschlagen müssen. Man vergleiche die populäre Liedliteratur, mit der wir uns im Folgenden zu befassen haben, mit der heute so unheimlich verbreiteten Schlagerware, den sogenannten „Lieblingsliedern"; man bedenke, was an Serenadenmusik früher auf den Straßen und in den Wirtschaften vorgetragen wurde, und vergleiche auch das mit der musikalischen Unterhaltungskost, die jetzt diesen Volkskreisen dargeboten wird. Man vergleiche die Tanzliteratur des alten gemütlichen Wien mit der heutigen; man bedenke, daß in unserer klassischen Periode das gemeinsame Kammermusikspiel eine allgemeine bürgerliche Übung war, und sehe sich dagegen das Musikleben in unseren mit Klavier oder Flügel als Möbel ausgestatteten Bürgerhäusern an. Wie unendlich weit überlegen ist der kulturelle Inhalt der älteren Zeit gegenüber der unsrigen!

Es ist heute soweit gekommen, daß jeder auf seinen Ruf bedachte Komponist sich etwas zu vergeben glaubt, wenn er auf den Musikliebhaber Bedacht nimmt. Sie denken allesamt für ihre Werke nur an den Konzertsaal. Wenn sie gar für Orchester schreiben oder für Kammermusik, so gehören Virtuosen dazu, um die Werke ausführen zu können. Man halte dagegen, wie Haydn und Mozart arbeiteten, an wen als Ausführende sie beim größten Teil ihrer Werke dachten; man

halte dagegen, wie sogar Bach ausdrücklich lange Reihen seiner Kompositionen den Liebhabern widmete.

So können wir also sagen, daß, trotzdem die Großen unserer klassischen Musik mit ihren größten Werken in Höhen hinaufreichten, in die ihnen auch die Kühnsten nur mit Mühe zu folgen vermögen, das ganze klassische Zeitalter der Musik durchaus volkstümlich war.

Es ist das Schicksal der Bearbeiter der kleineren Gebiete, daß sie in der Folgezeit vergessen werden. Die Geschichte der künstlerischen Entwicklung aber denkt ihrer umso dankbarer, weil sie es sind, die durch ihre bescheidene Arbeit das ganze weite Reich, das ganze Land mit Schönheit erfüllten. In seiner Musik hatte Bach mit unvergleichlicher Schöpferkraft die erhabene Majestät des Weltalls gestaltet; Händel hatte die kühnste Tatkraft und das gewaltigste Wollen der Menschheit gepriesen; Gluck hatte die schwersten Kämpfe des seelischen Lebens ergründet und in abgeklärter Form die Erlösung aus Qualen zur ruhigen Sicherheit verkündet. Jetzt erschien eine ganze Schule von Künstlern, die die Schönheiten aufwiesen, die in engerem Rahmen, in kleinerem Geschehen, in bescheidenerem Erleben blühen. Nichts im menschlichen Leben war so klein, war so arm, so gering, daß es nicht von dieser Kunst erfaßt und umstrahlt worden wäre. Da kam dann ein Haydn, der diese zahlreichen Einzelheiten zusammenfaßte, der erwies, daß in dieser unendlichen Fülle von Kleinem ein Großes lebe, der dann zeigte, wie diese Fülle des Kleinen sich zu einem höheren Ganzen steigern ließ, und für den, der die tausend Einzelheiten mit seinem Blick erfaßte, eine Welt sich auftat, die durch die Fülle des Lebens im Kleinen ein großes Erleben für den einzelnen ermöglichte. Und wenn die Blüte ein Wunder ist, so ist die Vollendung zur Frucht das größere. So ward uns Mozart: eine Offenbarung, keine Erkenntnis.

Erstes Kapitel.

Die kleinen Formen: Lied, Singspiel und Melodrama.

1. Das Erwachen des deutschen Liedes in Dichtung und Musik.

Es ist ein wahrer Ausspruch Richard Wagners, daß alle Vokalmusik dem Untergang verfällt, die nicht von innen heraus aus dem Wort erblüht ist. Damit also auf dem Gebiet der Vereinigung von Musik und Dichtung etwas Wertvolles entstehen kann, muß ein inneres Verhältnis zur Dichtung möglich sein, muß also auch eine Dichtung da sein, die ein derartiges Verhältnis gestattet. Wir haben in einem früheren Abschnitte (VI., 4, 4) geschildert, wie man auf Umwegen zum deutschen Liede zu kommen trachtete. Wir haben dabei erfahren, daß trotz großen musikalischen Könnens, diese Umwege meistens, vor allem für das weltliche Lied, Irrwege waren. Wenn dagegen auf dem Gebiete der geistlichen Liedkomposition vielfach Erfreuliches geschaffen wurde, so war es nur dem Umstande zu danken, daß hier durch den religiösen Inhalt der Dichtung der Musiker auch dann innerlich ergriffen werden konnte, wenn das Gedicht an sich dazu nicht fähig gewesen wäre.

Der Rationalismus hatte in steigendem Maße das tiefe religiöse Empfinden, die kirchliche Gläubigkeit, die in ihrem starken Gottvertrauen, ihrem unerschütterlichen Bauen auf die ewige Gerechtigkeit den Keim der Größe in sich trug, zerstört. Das religiöse Verhältnis wurde immer mehr vermenschlicht, und an die Stelle der Ewigkeitsgefühle traten irdische Empfindungen. In den Dichtungen, die J. S. Bach vorlagen, können wir diese halb rationalistische, halb sentimentale Zeitstimmung immer verfolgen; die gewaltige Persönlichkeit Bachs wußte allerdings auch dieses Hindernis zu überwinden. Für die bescheideneren Talente aber wurde die Abschwächung des religiösen Lebens zum Verhängnis. Sie verfielen mit der religiösen Lyrik der Nüchternheit oder der unwahren Sentimentalität, in allen Fällen der Kleinlichkeit. Vom zweiten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts an tritt die religiöse Lyrik immer mehr zurück. Sie erhält noch einmal eine starke Befruchtung durch die geistlichen Lieder Gellerts. Aber hier haben wir bereits den Fall, daß es die dichterische Kraft war, mag sie

uns heute auch bescheiden vorkommen, durch die die Musiker befruchtet wurden, sodaß eben ihre Musik von innen heraus aus dem Dichterworte erblühen konnte.

Man hegt vielfach die verkehrte Vorstellung, als sei plötzlich mit Klopstocks Erscheinen die Eisrinde gesprengt worden, die vom sechzehnten Jahrhundert ab das deutsche Geistesleben immer härter umschlossen hatte. Dem Frühling geht ein Vorfrühling voraus, und wenn es schließlich wilde Stürme sind, die die erste gewaltige Taunacht herbeiführen, so ist diese doch nur möglich, weil in langsamen kleinen Schritten die Sonne nähergerückt war. Noch in die Zeit des dreißigjährigen Krieges reicht das erste Aufbäumen des deutschen Geistes zurück. Von der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts an wird es allmählich besser. Die Überwindung der Fremde, der eigenen Gleichgültigkeit wäre ja vielleicht überhaupt auf künstlerischem Wege nicht möglich gewesen, weil das Volk zu künstlerischem Empfinden gar nicht mehr fähig war, wenn nicht zuvor Männer des scharfen Geistes, zuweilen auch nur der scharfen Zunge langsam, aber unermüdlich dem deutschen Volke die Schmach seines damaligen geistigen Zustandes vorgehalten und es zur Betätigung der eigenen Art ermuntert hätten. Der scharfe Spott Logaus, die gehaltvolle Satire Laurembergs, Grimmelshausens erschütterndes Gemälde des Volkslebens, Moscheroschs zuversichtliche Gesichte, Abraham a Santa Claras zornige Predigten rüttelten und schüttelten das gleichgültige Volk aus seinem Stumpfsinn langsam auf. Dann zog als Sicherheit erweckendes Versprechen für den kommenden Frühling Christian Günthers (1695—1723) lyrisches Gestirn vorbei, und die allzu breite und allzu wortreiche und behäbige, aber doch empfundene Poesie des Hamburger Ratsherrn Brockes (1680—1747) kündigte an, daß es wärmer wurde. Bald brachen dann auch die Stürme hervor, deren Brausen das Nahen des Frühlings kündete. Die literarischen Kämpfe zwischen Gottsched und den Schweizern wurden so heftig, daß alle auch nur einigermaßen gebildeten Volkskreise literarischen Fragen nicht mehr gleichgültig gegenüberstehen konnten. Gerade daß dabei soviel über das Wesen und die Aufgaben der Poesie gesprochen wurde, war unter diesen Umständen vielleicht günstiger, als wenn gleich bedeutende Dichtungen vor das in seinem Wollen und Empfinden noch völlig unklare Volk getreten wären. Neben diesen Streitern standen ja auch in Haller, Hagedorn und der Anakreontikergruppe Männer, die unermüdlich in der Stille schufen und manches schlichte Blümlein zum

Blühen brachten. So traf die Veröffentlichung der ersten Gesänge von Klopstocks „Messias" (1748) kein unvorbereitetes Volk. Der Jubel über die Größe und Tiefe dieses Kunstwerks wäre nicht so allgemein, so echt gewesen, wenn nicht all die literarischen Streite und doch auch das mühsame poetische Schaffen vorher die Sehnsucht nach diesem Wunderwerke geweckt gehabt hätten. Nun war der Frühling der Dichtung gekommen, der Sommer drängte nach, bald kam die Zeit, wo die beiden Künste Musik und Dichtung sich in herrlichen Meisterschöpfungen vereinen konnten.

Auf dem Gebiet der Liedkomposition äußert sich die neu erweckte Teilnahme am literarischen Leben, die Erkenntnis des Vorhandenseins literarischer Probleme fast noch deutlicher, als in der Literatur selber. Es ist in Deutschland über die Theorie des Liedes niemals so viel geschrieben worden, wie in diesen mittleren Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts. Nach 1740 ist kaum eine der zahlreichen Liedsammlungen ohne einen zuweilen sehr ausgedehnten Vorbericht, in dem die Anschauungen über die Aufgabe des Liedes, über das Verhältnis von Musik und Dichtung erörtert werden.

Wir haben unsere Ausführungen über die Anfänge des neuen deutschen Liedes (S. 353 f.) mit des Sperontes von 1736 an erschienener großer Sammlung „Die singende Muse an der Pleiße" beschlossen. In ihr haben wir noch ein völliges Verkennen des Wesens des Liedes, eine geradezu barbarische Gleichgültigkeit gegen das Wort; denn die Art, wie hier unter bereits fertige Musikstücke sogenannte Dichtungen gelegt werden, ist so äußerlich, so ohne alle Rücksicht auf das Zusammenstimmen von Wort und Ton, nicht nur im seelischen Gehalt, sondern auch im Rhythmus und in der Geltung der Tonwerte, daß ein derartiges Unterfangen nur bei einer Verkennung auch der elementarsten Lebensbedingungen des Liedes möglich war. Aber die neue Strömung war schon da. 1737 erschien der erste Teil von Joh. Fr. Gräfes (1711—1787) „Sammlung verschiedener und auserlesener Oden, zu welchen von den berühmtesten Meistern in der Music eigene Melodeyen verfertiget worden besorget und herausgegeben von einem Liebhaber der Music und Poesie". Schon der Titel betont einen Gegensatz zu Sperontes; mehr noch die Vorrede, die feststellt: „die Music, welche über den Oden steht, ist ganz neu und eigentlich zu der Poesie verfertiget". Wichtiger ist, daß wir den Oden nachsagen können, daß die Melodien nach Charakter und Bau dem Textwort gerecht zu werden suchen und somit die Ver-

bindung von Dichtung und Musik, wenn auch noch in den bescheidensten Grenzen, erreicht ist. Bei der Wahl der Texte herrscht freilich noch die galante Poesie mit ihrer Gespreiztheit vor; aber wenn wir auch in dieser Sammlung nur vereinzelte Lieder antreffen, die wir heute noch singen möchten, so ist doch nicht zu leugnen, daß sie gegen früher einen starken Fortschritt bedeutet, daß sie für die Entwicklung des Liedes durch ihr Beispiel von außerordentlicher Bedeutung wurde. Gräfe kann denn auch später seiner Sammlung nachrühmen, daß er durch sie andere Komponisten zu gleicher Beschäftigung aufgemuntert habe, „so daß wir nunmehro beynah ebensoviel deutsche Lieder als die Franzosen Chansons aufzuweisen haben", was ja freilich eine starke Übertreibung war.

Zunächst wird Hamburg zu einem Vorort deutscher Liedpflege. Neben dem schon wiederholt erwähnten G. Ph. Telemann, der eine Reihe wirklich ansprechender Lieder schuf, wirkten hier unter anderen Joh. Görner (geboren 1702), Ad. K. Kuntzen (1720—1781) und Lambo. Görners drei Sammlungen von Oden und Liedern (1742—1752) enthalten ausschließlich Gedichte von Hagedorn, deren gefälliger, leichter Ton gut getroffen ist. Überhaupt hat Görner Sinn für Melodie und hat vom echten Sängerstandpunkt aus geschrieben, so daß seine Lieder es wohl verdienten, in einer Auswahl dem heutigen Publikum vorgeführt zu werden. Auch Kuntzen und Lambo zeigen wahres Singtalent und eine unverkennbare Hinneigung zum Volksliede.

Mit der 1753 erschienenen Sammlung „Oden mit Melodien" von K. W. Ramler (1725—1798), dem bekanntesten Formtalent der damaligen deutschen Dichtung, und Chr. G. Krause (1719 bis 1770), der von Beruf Rechtsanwalt war, beginnt das Wirken der sogenannten Berliner Schule, die für die Liedkomposition in den nächsten Jahrzehnten von der höchsten Bedeutung war. Ihre Grundsätze, wie sie bereits in dieser ersten Sammlung festgelegt sind, lassen sich dahin zusammenfassen, „daß erstens die Melodien eingänglich seien und ihre Erlernung keine Schwierigkeit bereite, zweitens keine aus theatralischen Sachen geborgten Wendungen, d. h. Fiorituren und andere Ornamente gebraucht werden, drittens die Melodie so beschaffen sei, daß sie auch ohne Baß gefällig und vollständig sei, und daß man den Baß bei Ermangelung desselben gleichsam nicht einmal vermißt". (Friedländer, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, I, XLIII.) Die letztere Forderung, die also die instrumentale Beglei-

tung der Melodie überflüssig haben wollte, hatte für ein gewisses Gebiet, nämlich für alle Gelegenheiten, bei denen man Lieder singen will, ohne daß man die Begleitungsmöglichkeit hat, eine innere Berechtigung. Überdies war es sicher wertvoll, wenn die Komponisten es lernten, Melodien zu bauen, die vollständig in sich geschlossen waren und für sich allein bestehen konnten. Andererseits mußte man auf diesem Wege vom eigentlichen Kunstliede wieder abrücken und wo nicht ein ganz besonders glückliches Talent für Melodiebildung vorhanden war, einer öden Nüchternheit verfallen. Wie solche, „auch bei Spaziergängen singbaren Lieder", die die Berliner Schule forderte, mit echter Kunst zu schaffen seien, das zeigten erst viel später Komponisten wie Methfessel, Silcher oder Mendelssohn in ihren Vokalquartetten.

Von den sehr zahlreichen Berliner Liedersammlungen des nächsten Jahrzehnts — Friedländer (a. a. O.) zählt zwischen 1753 bis 63 über 50 Sammlungen auf —, ist in musikalischer Hinsicht wenig Gutes zu berichten. Der bedeutendste, damals in Berlin wirkende Liederkomponist, dessen Schaffen allerdings noch weit später hinreicht, ist Philipp Emanuel Bach (1714—1788), Johann Sebastians wohlgeratener Sohn. Seine Bedeutung für die Entwicklung liegt ja allerdings auf instrumentalem Gebiete und ist weiter unten zu würdigen. Der Instrumentalkomponist verrät sich auch im Charakter seiner Melodien, die alle eher als Hymnen und Choräle zu bezeichnen wären, denn als Lieder. Aber in „Gellerts geistlichen Oden" (1758) finden sich hervorragende Stücke, die auch heute bekannt zu sein verdienten. Diese 1757 zum erstenmal erschienenen geistlichen Dichtungen Gellerts haben auf die Komponisten der Zeit einen außerordentlichen Einfluß geübt. Es war damit, von Günther abgesehen, zum erstenmal eine Dichtung geboten, die tiefer ans Herz griff und ein starkes seelisches Mitleben erwecken konnte, wenn auch wir Heutigen durch den moralisierenden Charakter zahlreicher dieser Lieder gestört werden. In den drei Jahren nach dem Erscheinen der „geistlichen Lieder" sind denn auch nicht weniger als 250 Kompositionen zu denselben zu verzeichnen.

Der siebenjährige Krieg brachte einen gewissen Stillstand in die Entwicklung des deutschen Liedes. Der Grund dieser Erscheinung ist aber wohl weniger in dem Kriege, als in seinem Einfluß auf das gesamte Geistesleben zu suchen. Dieser Krieg brachte für das deutsche Volk wieder einmal großes Erleben. Es ist leicht erklärlich, daß man nun der spielerigen und galanten Lyrik, die bislang geherrscht

hatte, keinen rechten Geschmack mehr abgewinnen konnte. Der starke Erfolg von Gellerts geistlichen Dichtungen zeugt dafür, daß die Herzen und Sinne in dieser Zeit höher eingestimmt waren. Trotzdem aber Klopstocks Dichtung mit gewaltiger Kraft die Fesseln gesprengt hatte, die bisher das deutsche Fühlen eingeengt hatten, fand sich noch kein bedeutender Lyriker. Noch konnte sich ein spieleriges Talent wie Gleim zum Tyrtäos dieses gewaltigen Krieges berufen fühlen.

Man muß sich zur klaren Erkenntnis der Entwicklung des deutschen Liedes die Literaturverhältnisse immer wieder genau ins Gedächtnis zurückrufen. Wenn z. B. Friedländer in seinem für die Geschichte des „Deutschen Liedes im 18. Jahrhundert" grundlegenden Werken gegen Gluck (I. S. 207) den Vorwurf erhebt, daß er „an der deutschen lyrischen Poesie, die am Abend seines Lebens bereits herrliche Blüten gezeitigt hatte, achtlos vorüber gegangen sei, und auch kein einziges Goethesches Gedicht in Musik gesetzt habe," so ist zu bedenken, daß deutsche Lyrik, die einen dichterisch so stark und groß empfindenden Mann wie Gluck zu ergreifen vermochte, zum erstenmal 1770 im „Göttinger Musenalmanach" erschien. 1771 folgten Klopstocks „Oden"; es ist leicht erklärlich, daß Gluck zu seinem Lieblingsdichter griff; von Goethe, den Gluck sehr bewunderte, erschien die erste Gedichtsammlung, durch die ein Außenstehender den Lyriker Goethe erkennen konnte, erst 1789. Sonst mußte man sich an die in „Singspielen" erschienenen Gedichte halten; gerade ein Dramatiker, wie Gluck hätte derartige Lieder doch nur innerhalb des ganzen Dramas komponiert. Sonst waren von Goethe nur wenige Gedichte in Zeitschriften und Almanachen erschienen. Auch diese waren zum Teil gleich komponiert herausgekommen; so schon 1769 die von Breitkopf vertonten Jugendlieder. Auch später hat Goethe manche Gedichte den Komponisten (z. B. Reichardt) handschriftlich überreicht. Man muß diese von den heutigen durchaus abweichenden Verhältnisse wohl berücksichtigen, bevor man sich wundert, daß unsere bedeutenden Komponisten erst so spät zu großer Lyrik gekommen sind. Es ist z. B. sehr wahrscheinlich, daß auch Mozart von Goethes Lyrik fast nichts zu Gesicht bekommen hat. Denn die erwähnte, zwei Jahre vor Mozarts Tod herausgekommene Sammlung, bildet den achten Band der „Schriften", die überhaupt ohne alles Verständnis, ja völlig kalt vom ganzen Volke aufgenommen wurden.

2. Das deutsche Singspiel.

In der deutschen Literatur hatte man in der vorangehenden Zeit sich so ausschließlich um das Drama gemüht, man hatte gerade dadurch der vorbildlichen Franzosen Hauptstärke zu sich herüberzuziehen geglaubt, daß es uns nicht wundern kann, wenn jetzt auch die Befreiung des Dramas der lyrischen, die doch eigentlich als Aussprache persönlichsten Empfindens zuerst kommen sollte, vorausging. Lessings „Miß Sara Sampson" hatte 1755 die theoretische Berechtigung des Hinweises auf das englische Schauspiel erwiesen. Seine „Minna von Barnhelm" kam freilich erst 1767; 1762 aber bereits hatte Gluck seinen „Orpheus" der Welt gegeben und damit auf dem strittigen Gebiet der Oper die Möglichkeit einer echten Innerlichkeitskunst, einer Aussprache des persönlichsten Empfindens erwiesen. Es ist unschwer nachzuweisen, daß Glucks „Orpheus" auf die deutsche musikalische Lyrik einen starken Einfluß geübt hat (vergl. S. 559). Aber Glucks ernste feierliche Gesänge sind von so tiefer lyrischer Stimmung, daß sich zunächst in der deutschen Lyrik keine Dichtungen fanden, aus denen eine so großzügige und starke Melodie hätte herausblühen können. Der Einfluß, den die Oper auf die musikalische Lyrik gewann, ist denn auch zunächst nur gering im Verhältnis zu dem, den jetzt das zu neuem Leben erblühende Singspiel ausübte.

Als der Begründer des deutschen Singspiels wird in der Regel Chr. F. Weiße gepriesen (1726—1804); als sein musikalischer Schöpfer Joh. Ad. Hiller (geboren 25. Dezember 1728 zu Wendisch Ossig bei Görlitz, gestorben 16. Juni 1804 in Leipzig). Keinem von beiden kommt streng genommen dieser Titel zu. Auch wenn wir nicht aus der vergangenen Periode der deutschen Oper in Hamburg mancherlei Stücke fänden, die dem nahekommen, was man später als Singspiel bezeichnete, so bestände Weißes Verdienst doch im wesentlichen nur in einer Übertragung eines bereits blühenden fremden Besitzes auf deutsches Gebiet. Die eigentliche Singspieloper war, wenn man die italienische Opera buffa ausschaltet, eine Schöpfung Englands. 1727 war dort Gays Bettleroper (S. 498) als Widerspruch des Volksempfindens gegen die italienische Oper aufgeführt worden. Der ungeheure Erfolg, den sie erzielt hatte, beruhte im wesentlichen auf der großen Zahl der eingelegten Volks- und Gassenlieder. In England fand die Bettleroper eine Unzahl von Nachahmungen, unter denen „Der Teufel ist los, oder die verwandelten Weiber" mit einer

Fortsetzung „Der fröhliche Schuster" die erfreulichste war. Dieses Werk war bereits 1743 in Berlin mit den englischen Melodien, die ohne jede Begleitung gesungen wurden, aufgeführt worden, hatte aber keinen Erfolg gehabt und war bald verschwunden. Da brachte 1752 der vielgewandte Leipziger Theaterdirektor Heinr. Gottfr. Koch, der schon lange Zeit die italienischen Intermezzi zur Unterhaltung des Publikums herangezogen hatte, eine neue Bearbeitung des englischen Singspiels zur Aufführung, die ihm Chr. Fr. Weiße geliefert hatte, und gewann großen Erfolg. Aber da der siebenjährige Krieg in dem schwer heimgesuchten Sachsen das Theater in den Hintergrund drängte, kam nochmals ein Stillstand in die Entwicklung des deutschen Singspiels.

Diese Zwischenzeit wurde dadurch fruchtbar, daß Weiße 1759 zu längerem Aufenthalt nach Paris kam, wo Rousseau mit seinem „Dorfwahrsager" (1752) den Anstoß zur rasch aufblühenden Entwicklung der französischen Spieloper gegeben hatte. Der anschmiegsame Weiße hat hier so zahlreiche Anregungen erhalten, daß er für den Rest seines Lebens davon zehrte. Er unternahm jetzt 1766 nochmals eine Bearbeitung des bereits zweimal umgearbeiteten Singspiels „Der Teufel ist los", und nun fand Koch für die neuen Lieder in dem damals hochangesehenen Leipziger Musiker Joh. Ad. Hiller einen Komponisten, dessen volkstümliche Musik nicht nur den Erfolg der Singspielgattung begründete, sondern darüber hinaus für die ganze Entwicklung des deutschen Liedes von höchster Bedeutung wurde. Der Erfolg war ein so außerordentlich großer, daß Dichter und Komponist kaum rasch genug arbeiten konnten, um die Nachfrage zu befriedigen. Weiße lehnte sich dabei an französische Vorlagen an (in „Lottchen am Hofe" und der „Liebe auf dem Lande" an Favart, in der „Jagd" an Collé, im „Dorfbarbier" an Sedaine), ging aber frei zu Werk, ersetzte z. B. den französischen Vers durch deutsche Prosa und paßte die Gestalten in der Charakteristik durchaus den deutschen Verhältnissen an, gab vor allem in den leicht den Volkston streifenden Liedern Selbständiges.

Um den unerhörten Erfolg des Singspiels zu begreifen, müssen wir bedenken, daß das Bürgertum sonst kaum Gelegenheit hatte, Musik von der Bühne herab zu hören. Die Oper war dem Volke fast unzugänglich. Fand es aber doch einmal Zutritt, so war ihm die in der Oper vorgeführte Welt unverständlich. Hier liegt das dauernde Verdienst des deutschen Singspiels. Es war, genau wie für Italien die opera buffa gegenüber der opera seria, die Auflehnung des

gesunden Menschenverstandes gegenüber einer in unwahrer Geschraubtheit des Gefühls erstarrten Kunst; es war darüber hinaus die Auflehnung des Verlangens nach national volkstümlichen Stoffen gegenüber einer fremden Welt. Freilich dürfen wir nicht übersehen, daß die Stoffe der Singspiele mit jedem Jahre roher und unkünstlerischer wurden. Es bedurfte so gewaltiger Schöpfungen wie der „Emilia Galotti" Lessings und des „Götz" von Goethe, um danach die weiten Kreise des Volks für große Vorwürfe und eine starke Kunst überhaupt erst wieder empfänglich zu machen.

Zur Beliebtheit der Singspiele hat vor allem die Musik beigetragen, und hier strahlt Hillers Verdienst im reinsten Glanze. Er selber hat den größten Vorteil von seiner Beschäftigung mit dem Singspiel gehabt. War er zuvor auch nur ein „galanter" Liedermacher für den oberflächlichen Modedilettantismus gewesen, so offenbarte sich ihm jetzt mit der Aufgabe, das Volk von der Bühne herab in Liedern seine Gefühle künden zu lassen, die Wahrheit und Unumgänglichkeit des Volksliedes. Was man von rein musikalischem Standpunkt als Schaden ansehen könnte, daß er nämlich für Schauspieler zu schreiben hatte, die keine musikalische oder gesangstechnische Bildung besaßen, wurde auch zum Vorteil; denn das zwang ihn, so zu schreiben, daß es jeder singen konnte. Weißes Lieder in Hillers Vertonung (z. B. „Schön sind Rosen und Jasmin", „Als ich auf meiner Bleiche mein Stückchen Garn begoß", „Ein Mädchen, das auf Ehre hielt", „Ohne Lieb' und ohne Wein") wurden zu wahren Volksliedern, die weit über die Grenzen Deutschlands hinaus verbreitet wurden. Für die Zuhörerschaft aber muß es eine Wonne gewesen sein, jetzt statt der halsbrecherischen Koloraturkunststücke der italienischen Schule Lieder zu hören, die jeder daheim aus dem Gedächtnis nachsingen konnte. Wenn wir also auch nicht übersehen dürfen, daß die ungeheure Ausdehnung der Singspielkomposition in den nächsten zwei Jahrzehnten mit ihrer steten Verflachung in Musik und Dichtung dem deutschen Kunstleben einen kleinlichen Zug gegeben hat, so wollen wir doch auch nicht vergessen, daß hier zum erstenmal eine rein deutsche Operngattung geboten war, die einer hohen Ausbildung fähig war. Wir begegnen den Namen Goethe und Mozart — leider nicht in gemeinsamer Arbeit — auf den Linien, die vom Singspiel weiterführen.

Die Singspiele Hillers wurden von keinem der zahlreichen Nachfolger — Chr. G. Neefe, E. W. Wolf, Chr. Kayser, André, Reichardt, Schulz u. a. — erreicht. Auch die ernste Oper dieser

Zeit bringt es in Deutschland zu keinen bedeutenden Schöpfungen. Schon aus der Tatsache, daß Gluck sein geliebtes Wien verließ, um in Paris seine Reformen durchzusetzen, können wir schließen, daß es seinen Werken vorerst nicht gelang, in Deutschland den Einfluß der Italiener zu brechen. Joh. G. Naumann, der fast ein Menschenalter nach Gluck geboren ist, vertritt noch durchaus den italienischen Opernstil. Aber ganz ohne Wirkung war Glucks Beispiel doch auch für die Opernkomponisten nicht geblieben, wie der Mannheimer Holzbauer (1711—1783) zeigt, von dessen „Günther von Schwarzburg" (1777) der junge Mozart sehr entzückt war, „denn das ist nicht zu glauben, was in der Musik für Feuer ist". Auch der vielgewandte, in allen Sätteln gerechte, bayerische Kapellmeister Peter von Winter (1754—1825) hat es Gluck abgesehen, wie man mit ernster Würde und einfacher Melodieführung starke dramatische Wirkungen ausüben kann. Allerdings etwas Grundsätzliches darf man bei ihm nicht suchen. Immerhin ist der Erfolg seiner drei besten Opern „Das Labyrinth", „Marie von Montalban" und „Das unterbrochene Opferfest" erklärlich. Das letztere kehrt sogar jetzt noch gelegentlich auf der Bühne wieder. — Viel wichtiger als diese Opernkomposition wurde nicht nur für die Entwicklung des deutschen Liedes, sondern für das Musikdrama und noch mehr für die Musik im Drama eine neue Art der Verbindung von Dichtung und Musik:

3. Das Melodrama.

Seitdem Wagner diese Kunstgattung als ein „Genre von unerquicklicher Gemischtheit" bezeichnet hat, ist die bereits früher vereinzelt auftretende Geringschätzung desselben zur allgemeinen Gewohnheit geworden, die man gegenüber neuen Versuchen in dieser Gattung festhielt, auch dann, als sie von Komponisten unternommen wurden, die man als getreue Nachfolger Wagners zu bezeichnen gewohnt ist. Nur einige sehr gewiegte Musikschriftsteller, die auffälligerweise zu den besten Arbeitern im Geiste Wagners gehören, kamen bei vorurteilsfreier Betrachtung der Frage zu ganz anderen Schlüssen. (Wilh. Kienzl „Die musikalische Deklamation" 1880, Rich. Batka „Musikalische Streifzüge" 1899, Arthur Seidl, „Moderner Geist in der deutschen Tonkunst" 1900.) So leicht begreiflich es ist, daß Richard Wagner von der Höhe der grundsätzlichen Durchbildung der Einheit von Wort und Musik in seinem Musikdrama zu einer Verurteilung des Melodramas kam, so

glaube ich doch, daß die seitherige Entwicklung in Musik und Dichtung eine starke Einschränkung seiner Meinung bedingt. Ästhetische Schubfachkritik ist zu allen Zeiten vom Übel gewesen, und wenn wir starken künstlerischen Naturen eine Einseitigkeit, die sich aus der Art ihres Schaffens heraus leicht erklärt, zugute halten müssen, so ist es die Aufgabe der Kritik, verstehen zu lernen. Wir haben hier als leuchtendstes Beispiel den universalsten aller Künstler: Goethe, der in seinem Aufsatze „Proserpina" (1815), als er selbst nach einer Grundlage für das Verfahren „bei der Wiederbelebung dieser abgeschiedenen Produktion" des Melodramas nachdachte, als den Grundsatz bekannte, der ihn immer geleitet: „daß man nämlich teils erhalten, teils wieder hervorheben solle, was uns das Theater der Vorzeit anbietet. Dieses kann nur geschehen, wenn man die Gegenwart wohl bedenkt und sich nach ihrem Sinn und ihren Forderungen richtet". In diesem Sinne sei hier ein Überblick über die Verwendung des Melodramas in unserer Musikliteratur gegeben.

Die Anfänge der Gattung reichen ins griechische Altertum (des Archilochos „Parakataloge" S. 104) hinauf; in der Art, wie sie für die Neuzeit wichtig wurde, ist sie eine Erfindung von Jean Jaques Rousseau. Die Erfindung war eigentlich ein Notbehelf. Da Rousseau die französische Sprache für den musikalischen Gebrauch unfähig hielt, schuf er eine „Gattung von Drama, in dem der Text und die Musik, anstatt zusammen zu gehen, sich nacheinander vernehmen lassen, und worin die gesprochenen Verse durch die Musik auf eine gewisse Art angezeigt und vorbereitet werden". Den 1762 dafür geschriebenen „Pygmalion" veröffentlichte er erst 1771 ohne Komposition. Erst am 30. Oktober 1775 wurde der „Pygmalion" in Paris mit der Musik des Dilettanten Coignet aufgeführt, die später der Vertonung von Boudron weichen mußte. Die neue Kunstform fand in Frankreich gleich einen außerordentlichen Erfolg und hat sich hier, allerdings in arger Entstellung, sehr lange gehalten. Früher schon, als in Frankreich, war Rousseaus Gedicht in Deutschland vertont worden. 1772 wurde in Wien eine jetzt verschollene Komposition von Aspelmaier aufgeführt; aber auch die wertvollste Vertonung, die das Werk gefunden, stammte von einem Deutschen, Georg Benda.

Damit sind wir zu dem Musiker gelangt, der die Gattung berühmt machte. Benda war 1722 zu Altbenatky (Böhmen) geboren und wirkte seit 1750 in Gotha als Hofkapellmeister. Der weltabgewandte Mann gab 1778 diese Stellung auf, sagte sich zuletzt überhaupt von

der Musik ganz los und starb in völliger Zurückgezogenheit 1795 in Köstritz. Er hat außer vielen Kirchenkompositionen zahlreiche Operetten geschrieben. Überall erweist er sich als tüchtiger erfindungs- und empfindungsreicher Musiker, der wohl kaum so schnell vergessen worden wäre, wenn nicht die darauffolgende große Musikperiode Deutschlands die weniger hervorleuchtenden Begabungen der Vergangenheit so schnell verdunkelt hätte. Bendas Hauptverdienst liegt auf dem Gebiete des Melodramas. Man hat ihn sogar als Erfinder der Gattung bezeichnet und behauptet, daß er von Rousseaus Versuch gar nichts gewußt habe. Unterstützt wurde diese Meinung durch die Tatsache, daß das erste Melodrama Bendas „Ariadne auf Naxos" bereits im Januar 1775, also fast ein Jahr vor Rousseaus „Pygmalion" zur Aufführung kam. Dennoch ist wenigstens eine mittelbare Beeinflussung durch Rousseau festzustellen. Die Kenntnis von Rousseaus Dichtung und seinen künstlerischen Absichten war schon vorher nach Deutschland gedrungen. Die Schauspielerin Brandes erkannte die Dankbarkeit solcher Rollen. Ihr Gatte dichtete für sie eine „Ariadne auf Naxos" für deren Vertonung Benda gewonnen wurde. Dieser erfaßte seine Aufgabe durchaus selbständig, was sich schon äußerlich darin zeigt, daß er, im Gegensatz zu Rousseau, der die Dichtung durch die Musik vorbereiten wollte, die Musik mehr als Nachklang der Stimmung des eben Gesprochenen benutzte. Der Erfolg dieses Werkes war bei den Zeitgenossen ein ungeheurer. Er wurde noch vermehrt durch Bendas zweites Melodrama „Medea" (auf einen Text von Gotter) 1778, dem 1780 dann Rousseaus „Pygmalion" folgte. Bemerkt sei schon hier, daß Bendas letztes Melodrama „Almansor und Nadine" (1802), wieder Arien und Chöre aufweist. Die eigentliche „Beirede" des alten Archilochos hat Benda selten verwertet, vielmehr läßt er den Text immer in den Pausen der Musik oder auf einen vom Orchester ausgehaltenen Akkord sprechen, wobei dann das Orchester in der vorangehenden und nachfolgenden Musik nach dem Ausdruck eines Zeitgenossen „gleichsam den Pinsel in der Hand hält, diejenigen Empfindungen auszudrücken, welche die Deklamation des Akteurs beseelen". Bendas musikalische Kraft erscheint hier in höchster Schönheit. Mozart, der die Werke 1778 in Mannheim kennen lernte, schreibt seinem Vater, daß er noch niemals durch etwas „so surpreniert" gewesen sei wie durch sie. „Ich liebe diese zwei Werke so, daß ich sie bei mir führe", und noch an anderer Stelle schreibt er: „Wenn Sie es nur einmal am Klavier hören werden, so wird es Ihnen schon

gefallen; hören Sie es aber einmal in der Exekution, so werden Sie ganz hingerissen, da stehe ich Ihnen gut dafür". Es ist in der Tat ganz bewundernswert, wie Benda, den bei der Charakteristik der einzelnen Verse notwendigen schnellen Wechsel von Tonart und Tempo, wodurch seine Musik eigentlich in eine lange Reihe kleiner Instrumentalsätze zerfallen müßte, durch den hinreißenden dramatischen Schwung zu überwinden vermochte. Er kam dabei auf ein für die Folge sehr bedeutsames Aushilfsmittel, indem er durch charakteristische Themen, die man in bescheidenem Sinne als Leitmotive bezeichnen könnte, doch eine musikalische Einheit erzielte. Darüber hinaus steigerte er in ganz außerordentlichem Maße die Fähigkeit des orchestralen Stils, Vorgänge gewissermaßen zu malen, außerdem sah er sich immer wieder vor die Aufgabe gestellt, in der Musik jene Tiefe des Gefühls und Empfindens auszusprechen, für die das Wort nicht mehr ausreichte. Will man Bendas Schöpfung mit der Vergangenheit verknüpfen, so wird man zuerst auf Gluck kommen. Friedländer hat mit seinem flüchtigen Hinweis auf das große Rezitativ „che puro ciel, Welch reines Licht" im 2. Akt des „Orpheus" sicher recht; denn wenn auch hier die Worte zum Sprachgesang gesteigert sind, so hat doch die Art des Nacheinander von Gesang und Orchester etwas dem Melodrama ähnliches. Unendlich zahlreicher aber sind die Fäden, die von Benda nach der späteren Musik hinüberführen, und zwar keineswegs bloß in der bald sehr anwachsenden ausgesprochenen Melodramenkomposition, sondern darüber hinaus für die Vertonung großer lyrischer Gebilde, (Reichardt, Zumsteeg, Schubert), dann für die Naturszenen in Haydns Oratorien und nicht zuletzt für das Drama.

Gerade die außerordentliche Verbreitung des Melodramas, dessen starke Wirkung auf das Publikum auch dadurch erklärlich ist, daß gerade die bedeutendsten Schauspieler sich hier vor die dankbarsten Aufgaben gestellt sahen, brachte schon in den achtziger Jahren gegenüber der früheren Begeisterung eine starke Zurückhaltung bei hervorragenden Musikern und Dichtern hervor. Wieland, Herder, Schiller haben sehr schroff über das Melodrama geurteilt, auch Mozart hat seine Absicht, in der Oper „Zaïde" (1779) das Rezitativ durch melodramatische Stellen zu ersetzen, wieder aufgegeben, wobei freilich die rein praktische Erwägung, daß unter den Bühnensängern nur selten gute Deklamatoren anzutreffen sind, mitgewirkt haben mag. Dagegen hat Goethe noch 1815 auf die Gattung zurückgegriffen und die 1777

geschaffene „Proserpina" mit Karl Eberleins Musik in Weimar zur Aufführung gebracht. Er hat dazu in einem besonderen Aufsatze Stellung genommen und dabei die verschiedenen theatertechnischen Fragen klar und eingehend erörtert. Für uns ist natürlich besonders wichtig, was er über die Musik dabei sagt. Er sah in ihr „den See, worauf jener künstlerisch ausgeschmückte Nachen (der Dichtung) getragen wird, die günstige Luft, welche die Segel gelind, aber genugsam erfüllt und der steuernden Schifferin bei allen Bewegungen nach jeder Richtung willig gehorcht". Er erkannte aber, „daß die melodramatische Behandlung sich zuletzt in Gesang auflösen und dadurch erst volle Befriedigung gewähren muß". Die Komponisten sollten sich diese Mahnung Goethes wohl überlegen. Es liegt hier in der Tat ein Weg vor, auf dem die durch das Nebeneinander der Deklamation und Musik stark aufgeregte Stimmung zu einem schönen harmonischen Abschluß gelangen kann.

Während das Melodrama als selbständige Gattung zurücktrat, gewann es hervorragende Bedeutung als Episode im Schauspiel und in der Oper. Hier ist die große Kerkerszene in Beethovens „Fidelio" das erste und eins der bedeutendsten Beispiele. Beethoven hat auch sonst zur melodramatischen Form gegriffen. Daß wir gleich nach ihm die doch gerade für die Entwicklung des musikdramatischen Gedankens bedeutsamen Namen Karl Maria von Webers und Marschners nennen können, sollte die Kritik in ihrer leichtherzigen Verurteilung der Gattung etwas vorsichtiger stimmen. Denn ein Kunstmittel, zu dem so bedeutende Künstler immer wieder greifen, kann wirklich nicht innerlich unhaltbar sein. Weber hat in der „Preziosa" ein großes Melodrama mit Arien und Chören geschaffen. Im „Freischütz" finden wir die Musik als Stimmungshintergrund, von dem sich der Dialog abhebt. Gerade in der Hinsicht hat Marschner in „Hans Heiling" und im „Vampyr" ganz Bedeutendes geschaffen. Wie gern wir uns die Musik als Stimmungsmittel im Drama, wo doch dann der einzelne so behandelte Teil melodramatisch ist, gefallen lassen, zeigt Mendelssohns Musik zu Shakespeares „Sommernachtstraum". Wir würden bei der Schilderung des Elfenspuks in der Mondnacht das Fehlen der Musik, die den Märchenzauber uns erst recht eindringlich zu Gemüte führt, wohl alle vermissen. Es war wohl auch dieses Eingreifen der Geisterwelt in ein Menschenschicksal, das für Schumann den ersten Anlaß zur Komposition des „Manfred" gab. Aber darüber hinaus haben wir gerade hier eine Dichtung,

in der für große Teile die Musik „die einzige Atmosphäre bildet". Schumann hat bekanntlich auch zu einigen Balladen („Hedwig" und der „Haideknabe" von Hebbel, „Die Flüchtlinge" von Shelley) eine melodramatische Klavierbegleitung geschrieben. Man kann dabei die Erfahrung machen, daß der Klavierton die Stimme des Deklamators viel eher verdeckt, als das Orchester. Liszts große melodramatische Balladen mit ihrer einzig dastehenden Schilderungskunst schließen sich an. Wagner bekannte sich, wie schon gesagt, als schroffen Gegner des Melodramas. Wir dürfen aber dabei nicht vergessen, daß die Gegner Richard Wagners seinen Sprachgesang als Sprechgesang auffaßten.

Die Verbindung von Wort und Ton ist immer ein Kampf gewesen; im Drama ist sie nur bei Wagner innere Notwendigkeit. Hatte man die Art der italienischen Oper, jedes Wort in die geschlossene Musikform emporzuheben, als völlige Unnatur empfunden, so war nach Wagner der Weg zum anderen Extrem nicht weit, wo man sich sagte: die Menschen singen nicht, sondern sprechen. Unter Betonung des Charakteristischen, sagen wir Naturalistischen der Rede läßt man diese dann bloß sprechen und die Musik als Stimmungsrahmen hinzutreten. In dieser „Folgerichtigkeit" ist der Tscheche Fibich in der Bearbeitung der „Hippodamia" Vrchlickys zur gesprochenen Oper, Theodor Gerlach gar zum gesprochenen Lied gekommen. So sicher wir diese Erscheinungen als Irrtum empfinden — sie verkennen, daß „Kunst eben Kunst heißt, weil sie nicht Natur ist" (Goethe) — so gehören sie doch in die große Strömung des Naturalismus, die unsere ganze neuere Kunst erfaßt hat. Auch jene, die aus ästhetischen Gründen Gegner der einzelnen naturalistischen Kunsterscheinungen sind, vermögen sich doch den Einflüssen einer in ihren letzten Gründen in der Weltanschauung beruhenden Kunstentwicklung nicht zu entziehen. Das Ergebnis dieser Einflüsse ist eine Verschiebung, eine andere Einstellung unseres Gefühls für den Begriff der Wahrheit des künstlerischen Ausdrucks. Wir verfügen für diesen über eine viel größere Menge der Natur abgelauschter Ausdrucksmittel, als die frühere Kunst. Wir haben im Drama für die alltäglichen Vorgänge die Sprache des Alltags übernommen. Daraus hat sich ein doppeltes Gefühl entwickelt: einerseits, daß eine andere Ausdrucksform als die alltägliche nur dort berechtigt ist, wo es sich um Stoffe oder um die Aussprache von Anschauungen handelt, die nicht in den Alltag hineingehören; andererseits stellt sich, sobald wir eine so gehobene Ausdrucksweise vernehmen, das Gefühl ein, daß wir uns

in einer anderen Sphäre befinden. Ins Praktische übertragen heißt das — und das Beispiel des bedeutendsten Dramatikers des Naturalismus, Gerhart Hauptmann, zeigt es —: die poetische Sprache erscheint uns nur dort angebracht, aber dann auch als natürlich, wo es sich um Vorwürfe handelt, die außerhalb der alltäglichen Wirklichkeit sind (die „Hannele"-Szenen, „Die versunkene Glocke"). Dadurch kommt es, daß das bloße Ertönen eines Verses auf der Bühne in uns Stimmungen wachruft, die von der Wirklichkeit entfernt sind. Wir können es ganz schroff dahin äußern, daß der Vers, vor allem im Drama, für uns heute etwas geradezu Musikalisches geworden ist. Er ist uns nicht mehr die Sprache einer gehobenen Wirklichkeit, sondern die Aussprache einer Welt des bloß seelischen Erlebens, der Phantasie. Und da stellt sich bei uns jenes Empfinden als dauernd ein, das Goethe für die höchsten Momente seiner Faustdichtung beseelte, die nach seinen Worten zur Oper wurde, also in Sphären mündete, wo der Wortausdruck nicht mehr ausreicht. Wir vermissen dieser Verssprache des Dramas gegenüber etwas, weil uns das Wort, das wir als Ausdrucksmittel des wirklichen Lebens gewöhnt sind, für den Ausdruck der nicht wirklichen Welt nicht mehr ausreicht. Sicher hat dazu gerade Wagners Musikdrama ebenfalls stark beigetragen, indem dort ein gedankenreicher und alle möglichen Verhältnisse berührender Dialog in einer Musiksprache uns vermittelt wurde, die uns für solche Fragen, die uns vor allem für die Sagen-, Märchen- und Mythenwelt als die natürliche Märchen- und Mythensprache erscheint. Bekanntlich hat Gerhart Hauptmann beim „Hannele" auch die Musik (die sehr fein abgestimmte und anschmiegsame Komposition Max Marschalks) zur Mitwirkung aufgerufen. Bei der „Versunkenen Glocke" konnte man als allgemeine Empfindung hören: das Werk schreie nach Musik. Es ist auch bezeichnend, daß nicht weniger als vier Versuche, die Musik damit in Verbindung zu bringen, alsbald hervortraten.

Andererseits übt dieser Naturalismus des Empfindens nun auch seinen Einfluß auf den Musiker aus. Auch dieser vermag und will nicht mehr jeglichen Stoff in Musik setzen: der Stoff bereits muß innerlich musikalisch sein. Es sind nicht umsonst unter den neuen Opern der letzten Jahre so viele, die einen Sänger oder Musiker zum Mittelpunkt haben, ganz abgesehen von dem Hindrängen nach Opern aus dem Gebiet des Märchens, der Sage, des Mythos und der Weltanschauung. Die veristische Oper Jungitaliens, Mascagni an der

Spitze, ist nur ein scheinbarer Widerspruch gegenüber dieser Wandlung im Empfinden; denn hier, vor allem in dem einzigen Meisterwerk, das die ganze Bewegung hervorgebracht hat, in Mascagnis „Cavalleria rusticana“ ist das Musikalische, ebenso wie vorher in Bizets „Carmen“, die völlige Entfesselung der Leidenschaft.

Gerade bei Humperdinck, dem auch jene, die ihn für keinen großen Erfinder halten, echtes Stilgefühl zugestehen werden, zeigt sich dieses Streben nach Wahrheit der Form sehr bezeichnend. Wenn es ihm nicht völlig gelungen ist, für sein reizvolles Märchenspiel „Hänsel und Gretel“ der Verkleinerung des Stoffes gegenüber der Riesenwelt Wagners auch eine entsprechende Vereinfachung der Orchestrierung durchzuführen, so hat er doch offenbar danach gestrebt, die Ausdruckskraft seiner Tonsprache dieser kleineren Welt, diesem einfachen Geschehen anzupassen. Da kam er zu der Stelle: „Sieh nur die schönen Kinder, wo mögen die hergekommen sein?“ Das war so einfach und alltäglich, daß dem Komponisten auch die einfachste Vertonung in diesem Augenblick als unwahr erscheinen mochte. So ließ er einfach die Worte sprechen. Mitten in dem sonst so treu bewahrten Stil des Wagnerschen Musikdramas ein kurzes Stück Melodrama. Balka, der in seiner trefflichen Abhandlung über das Melodrama auf die Stelle hinweist, mag recht haben, wenn er darin den Keim der späteren melodramatischen Bestrebungen Humperdincks sieht. Das größte Werk, das Humperdinck auf diesem Gebiet geschaffen, ist die Musik zu Ernst Rosmers (Frau Elsa Bernstein) „Königskindern“. Von allem anderen abgesehen ist Humperdincks Musik jedenfalls für die Stilbildung von höchstem Werte. Was er hier für die Deklamation geschaffen hat, ist eine Mittelstufe zwischen Wagners Sprachgesang und der gewöhnlichen Deklamation. Das Mittel dazu ist die musikalische Rhythmisierung der Worte, nicht in der Art eines taktmäßigen Vortrages, sondern einer freien, aus dem Sinne der Worte ganz in Wagners Art gewonnenen Vortragsweise, die nicht nur das Tempo, sondern auch den Tonfall und den Ausdruck der Deklamation bestimmt. Es ist sofort ersichtlich, daß auf diese Weise eine äußerst innige Verbindung zwischen Musik und Deklamation zustande kommt, wie sie das Melodrama früher nicht erreichen konnte.

Von den übrigen modernen Melodramen gehört „Enoch Arden“ von Rich. Strauß und Schillings „Eleusisches Fest“ und „Kassandra“ wieder der alten Form an; Schillings „Hexenlied“ dagegen könnte man als eine symphonische Dichtung mit Text bezeichnen.

Dieser wäre, dank der Ausdruckskraft der Komposition, hier überflüssiger als bei mancher rein instrumentalen symphonischen Dichtung.

So sehen wir auf dem Gebiet des Melodramas eine beträchtliche Fülle von Bestrebungen. Wir sehen, daß die von der Ästhetik so leichthin verdammte Gattung von den schöpferischen Künstlern niemals völlig preisgegeben wurde, und können aus dem Wertvollen, das auf diesem Gebiete zustande gekommen ist, den Schluß ziehen, daß sich im weiten Reiche der Kunst auch ein Feld findet, zu dessen Bebauung das Melodrama das geeignetste Mittel ist.

4. Die Vorläufer Schuberts im deutschen Liede.

Singspiel und Melodrama haben segensreich auf die Entwicklung des deutschen Liedes eingewirkt. Das erstere mehr auf die Gestaltung des einfachen, leichten, mehr volkstümlichen Liedes, das zweite auf die Ausbildung des ausgedehnten lyrischen Gesanges. Auch die lyrische Dichtung war in wunderbarer Fülle aufgeblüht, und die Komponisten brauchten nur hineinzugreifen, um die herrlichsten Vorlagen für ihre Melodien zu bekommen: Dichtungen, in denen eine heimliche Musik bereits so stark lebte, daß es nur eines ausgesprochen musikalischen Sinnes beim Lesen bedurfte, um nun die Melodie von innen heraus aus dem Worte erblühen zu lassen.

Noch fehlt uns eine eigentliche Geschichte des deutschen Liedes. Darum sei auch der Liebhaber auf das mit bewunderswertem Fleiß zusammengetragene Quellenwerk Max Friedländers „Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert" (zwei Bände, 1902) umso lieber verwiesen, als hier auch die bis jetzt reichste Auswahl von Liedern dieser älteren Periode geboten wird. Aus der Kenntnis dieser Liedliteratur wird sich jedem Musikfreund der dringende Wunsch nach Neubelebung des Guten in ihr ergeben. Die wunderbar strahlende Sonne Franz Schuberts hat am Himmel des deutschen Liedes eine ganze Zahl leuchtender Sterne völlig verdunkelt. Diese Liedermeister vor Schubert waren aber in hervorragendem Maße geeignet, volkstümliche Liedliteratur zu geben, überdies den neueren Komponisten den Weg zur einfachen Liedkomposition zu weisen.

Zunächst trat eine jüngere Berliner Schule hervor, der es mit den Grundsätzen der älteren gelang, wirklich singbare und melodiereiche Lieder zu schaffen. Joh. Fr. Reichardt ist der früheste der Meister des volkstümlichen Liedes. Er war 1752 in Königsberg geboren, seit

1775 Hofkapellmeister in Berlin, später war er Salineninspektor zu Gibichenstein, wo er 1814 starb. Vielseitig gebildet und scharfgeistig hat er auch als Musikschriftsteller verdienstvoll gewirkt. Auch als Komponist betätigte er sich auf den verschiedensten Gebieten mit Erfolg, vor allem auch in der Oper und im Singspiel. Seine wirkliche Bedeutung aber liegt im Liede, zu dessen fruchtbarsten Anbauern er gehört. So manches volkstümlich einfache Lied ihm aber auch gut gelang, seine eigentliche Begabung kam erst zur rechten Entfaltung, als er vom Jahre 1794 an sich eingehender mit den Dichtungen Goethes, mit dem er seit 1780 in Verbindung stand, und Schillers befaßte. Über sein Verhältnis zur Dichtung hat er schon in einem früheren Werke, den 1779 erschienenen „Oden und Liedern" bemerkt: „Meine Melodien entstehen jederzeit aus wiederholtem Lesen des Gedichts von selbst, ohne daß ich danach suche, und alles, was ich weiter daran tue, ist dieses, daß ich sie solang mit kleinen Abänderungen wiederhole und sie nicht eher aufschreibe, als bis ich fühle und erkenne, daß der grammatische, logische, pathetische und musikalische Akzent so gut miteinander verbunden sind, daß die Melodie richtig spricht und angenehm singt, und das nicht für eine Strophe, sondern für alle". Bei diesem Verhältnis zur Dichtung ist es leicht erklärlich, daß größere lyrische Gebilde ihn außerordentlich befruchten mußten. So stellt sich bei ihm bei der Beschäftigung mit Goethe und Schiller von selbst eine reichere musikalische Ausgestaltung ein, die Begleitung trennt sich vom Gesang, die Melodie dehnt sich, es erweist sich die Einführung neuer Satzglieder als notwendig. Er scheut auch nicht davor zurück, größeren Dichtungen gegenüber die Formen des Liedes zu zerbrechen und Rezitative, kleine ariose Stellen mit ausgesprochenen Liedgebilden zu vereinen, wodurch er zum bedeutendsten Vorbereiter des neueren Liedes wird, wie es von Schubert seine bedeutsamste Gestaltung erhält. Es ist sehr erfreulich, zu beobachten, wie in der Beschäftigung mit diesen bedeutsamen Texten auch seine Melodie an sich gewinnt, schwungvoller, eigenartiger und gesangreicher wird. Reichardt hat nicht weniger als 128 Kompositionen zu Goetheschen Gedichten geschaffen.

Ein Jugendfreund Goethes war Joh. André (1741—1795) aus Offenbach, einer der erfolgreichsten Singspielkomponisten seiner Zeit. Für ihn dichtete Goethe „Erwin und Elmire", das 1775, mit Andrés Liedeinlagen ausgestattet, den größten Erfolg von allen Singspielen Goethes gewann, und André den Ruf als Kapellmeister nach Berlin eintrug. Leider hat er seine großen Anlagen nie vertieft, nie-

mals wirklich gründliche Studien getrieben und noch nicht einmal seine Kräfte zusammengenommen. Vielleicht hat ihn aber gerade dieser Dilettantismus im guten und im bösen Sinne dazu befähigt, in dieser allzu gelehrten Zeit den echten Volkston zu treffen. Wir singen noch heute von ihm „Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher". Merkwürdig ist noch, daß er, der als erster 1775 die zwei Jahre zuvor entstandene „Lenore" Bürgers komponierte, dafür die durchkomponierte Form wählte, und so die erste deutsche Ballade großen Stils schrieb, ein Wurf, wie er ihm nicht wieder gelang, mit bedeutendem Charakterisierungsvermögen und hervorragender Beteiligung der instrumentalen Begleitung, die sich aufs innigste mit dem Gesangstext vermählt. Wir erfahren bei all diesen Komponisten, daß eine bedeutende, großzügige Dichtung der unersetzliche Untergrund einer starken Liedkomposition ist.

Als Dritter ist zu nennen Joh. Abr. P. Schulz, (geboren 1747 zu Lüneburg, seit 1776 Kapellmeister in Berlin, gestorben 1800), der unübertroffene Sänger des volkstümlichen Liedes im 18. Jahrhundert, einer der sympathischsten Vertreter des deutschen Liedes überhaupt. Schulz strebte mit vollem Bewußtsein dem Volksliede nach. „Zu dem Ende habe ich," so führt er in seinem berühmten Vorbericht zur zweiten Auflage seiner „Lieder im Volkston", 1784, aus, „nur solche Texte aus unseren besten Liederdichtern gewählt, die mir zu diesem Volksgesange gemacht zu sein schienen, und mich in den Melodien selbst der höchsten Simplizität und Faßlichkeit beflissen, ja auf alle Weise den Schein des Bekannten darin zu bringen gesucht, weil ich aus Erfahrung weiß, wie sehr dieser Schein dem Volksliede zu seiner schnellen Empfehlung dienlich, ja notwendig ist. In diesem Schein des Bekannten liegt das ganze Geheimnis des Volkstons; nur muß man ihn mit dem Bekannten selbst nicht verwechseln". Er, der es als seine Anschauung ausgesprochen hatte, daß der Endzweck des Liederkomponisten sei, gute Liedertexte allgemein bekannt zu machen, daß nicht die Melodien an sich, sondern durch sie die Dichtungen erhöhte Aufmerksamkeit erregen sollten, verzichtete darauf, einen besonderen musikalischen Gehalt in eine Liedkomposition zu legen oder sie durch rein musikalische Mittel zu bereichern. Er schuf nur Melodien; die Begleitung ist eigentlich überflüssig. Aber in diesen Melodien gelang ihm bei aller Einfachheit eine Schönheit, die den Vergleich mit unserem echten Volksliede wohl aushält.

Aus der großen Zahl der übrigen norddeutschen Komponisten,

denen manche echt volkstümliche Lieder gelangen, die andererseits allmählich die kunstvollere Liedkomposition neben Reichardt vorbereiteten, nenne ich nur K. Fr. Zelter (1758—1832). Ich nenne ihn schon hier, trotzdem sein Schaffen erst dem 19. Jahrhundert angehört, weil er als die unmittelbare Fortsetzung Reichardts auf dem Gebiet des volkstümlichen Liedes wirkt, indem er zeigt, daß auch bei einer noch so sehr auf sich selbst gestellten Melodie die hinzutretende Instrumentalbegleitung eigene musikalische Werte besitzen kann. Mit der Begründung der „Liedertafel" (1808) wies er dann dem volkstümlichen Gesang im 19. Jahrhundert den Weg zu dem Chorgesang, der eine vorzügliche Pflanzstätte, aber auch eine allzu enge Umgrenzung des Volksgesangs wurde.

Gegenüber diesen Norddeutschen haben wir auch eine süddeutsche Gruppe. Der älteste namhafte Vertreter des volkstümlichen Liedes, Chr. Rheineck (1748—1796) war Gastwirt „Zum weißen Ochsen" in Memmingen. Seine Melodien zeigen in den Mängeln der Kompositionstechnik den Liebhaber, sind aber wohlklingend und von echter Volkstümlichkeit. Hat diesen Mann sein Freiheitsdrang zum Dorfwirt gemacht, so büßte ihn Chr. Fr. D. Schubart (1739 bis 1791) mit zehnjähriger Gefangenschaft auf dem Hohenasperg. Hier war ihm die Musik die beste Trösterin. Das erste Heft seiner „musikalischen Rapsodien" ist noch von der Feste datiert. Er besaß die Gabe der Volkstümlichkeit in der Musik, für die er in seinen wertvollen ästhetischen Schriften unablässig eintrat, auch in der Praxis. Der bedeutendste dieser Süddeutschen ist Joh. Rud. Zumsteeg (1760 bis 1802), Schillers Jugendfreund von der Karlsschule. Im Gegensatz zu den meisten Norddeutschen wahrte er auch in seinen volkstümlichen Liedern der Begleitung eine bedeutendere Stellung. Der quellende Reichtum seiner Melodie, die starke, manchmal allerdings etwas sentimental angefärbte Empfindung weisen schon auf die spätere Zeit hin. Gerade Zumsteeg hat aus dem Melodrama Bendas sehr starke Anregungen gewonnen. Es bot ihm das Mittel, größere Dichtungen, die sich einer geschlossenen Liedform niemals gebeugt hätten, zu vertonen. Klopstocks gewaltige „Frühlingsode" war sein erster bedeutsamer Versuch auf diesem Gebiet. Noch wertvoller wurden für ihn die hier gewonnenen Anregungen zu einer schlagkräftigen, innerlich dramatischen Musik für die Komposition der Ballade, deren erster Meister Zumsteeg ist. Ein allzu eiliges, jeglichen Vorwurf sofort aufnehmendes Schaffen ist daran schuld, daß verhältnismäßig nur

wenige seiner zahlreichen Schöpfungen sich zum Meisterwerke gestalteten. Umso höher ist seine Bedeutung als Anreger des größten Liedermeisters aller Zeiten, Franz Schubert, und des bedeutendsten aller Balladenkomponisten, Karl Loewe.

5. Das Aufleben deutscher Musik in Österreich.

Im Verhältnis zum deutschen Norden, kommt in Österreich eine innerlich deutsche Musik erst spät zum Durchbruch. Zwar hatte Gluck die Herrschaft des bis dahin allmächtigen Italienertums durchbrochen, aber, wie ja schon sein Fortgehen aus Wien bezeugt, wie das spätere Schicksal Mozarts in traurigster Weise zeigt, war das Welschtum keineswegs überwunden. Immerhin beginnt nach Gluck auch in Österreich eine eigene deutsche Liedkomposition und da wird man aus der Tatsache, daß man hier selbst bei kleinen Meistern einer frohen sinnlichen Schönheit, einer wohltuenden Wärme begegnet, die man auch bei den bedeutenden norddeutschen Künstlern nur selten findet, schließen, daß doch die Vorherrschaft der Italiener auch ihr Gutes hatte. Die erste österreichische „Sammlung deutscher Lieder für das Klavier" erschien erst 1778, fand aber auch gleich starken Beifall. Mit ihren drei Fortsetzungen bringt die Sammlung hauptsächlich Lieder von Jos. Ant. Steffan (geboren 1726), Friberth (geboren 1736) und L. Hofmann (1733—1793). Diese Lieder zeigen bereits, so verschieden sie an Wert auch sind, eine wesentlich höhere Bedeutung des Klavierparts gegenüber der Singstimme, als wir sie bei den norddeutschen Komponisten finden. Bei Haydn ist dann dem Klavier die erste Stellung eingeräumt, so daß die Singstimme oft nur nebenher geht. Haydn, der sich damals schon auf allen übrigen Gebieten der Musik versucht hatte, war gerade durch die erwähnte Liedersammlung zur Liedkomposition an- oder besser aufgeregt worden. Er fand, wie er am 20. Juli 1781 schrieb, daß die Lieder Hofmanns „elendig" komponiert seien. „Und eben weil der Prahlhans glaubt, den Parnaß alleinig gefressen zu haben, und mich bey einer gewissen großen weld in allen Fällen zu unterdrücken sucht, hab ich diese nemblichen drei Lieder um der nemblichen groß sein wollenden weld den unterschied zu zeigen, in die Music gesetzt." Dieser bei Haydn so seltene Ärgerausbruch hat auf seine Liedkomposition nicht befruchtend gewirkt. Wenn auch mehrere gefällige und tiefer empfundene Weisen unter den 36 Liedern stehen, die wir von ihm besitzen, so sind

sie doch innerhalb des Gesamtwerkes und für die Entwicklung unbedeutend. Von Mozart sind nur fünf Lieder zu seinen Lebzeiten gedruckt worden, darunter das Meisterwerk „Das Veilchen". Später sind 30 Lieder von ihm gesammelt worden. Es ist sicher einer der größten Verluste, die die deutsche Gesangslyrik treffen konnte, daß Mozart nicht öfter zur Vertonung eines wirklich bedeutenden deutschen Liedtextes gekommen ist, denn er war ja auch in der kleinen Form ein unvergleichlicher Meister, und wußte auch das kurze Gebilde mit der Schönheit und der Stärke seines Empfindens zu erfüllen. Glücklicherweise hat er in seinen Opern und Singspielen manche echten Lieder eingelegt („Wer ein Liebchen hat gefunden", „Ihr, die ihr Triebe des Herzens kennt", die Papageno-, die Sarastrolieder u. a.). Sie haben gerade durch den Zusammenhang, in dem sie stehen, eine Verbreitung erhalten, die ihnen sonst kaum zuteil hätte werden können und haben auch auf die Komposition im höchsten Maße eingewirkt.

Ausschließlich von der Bühne herab wirkten die Vertreter des Singspiels in Wien. Auch dieses gelangte hier erst später als in Norddeutschland zur Geltung, wenn wir auch nicht vergessen dürfen, daß in den groben Bernardonpossen von Josef Kurtz die Musik zur Mitwirkung herangezogen wurde, wie Haydns Mitarbeit beim „Krummen Teufel" (1751) beweist, (vergl. S. 608). Glucks Tätigkeit im französischen Singspiel kam zunächst wohl nur der Hofgesellschaft zugute (S. 557). Eine starke Wirkung aufs Volk konnten die Singspiele erst gewinnen, als 1778 von Josef II. das deutsche Nationalsingspiel gegründet worden war. Für dieses schuf Mozart sein Meisterwerk „Die Entführung aus dem Serail". Der beliebteste Singspielkomponist aber wurde Karl Ditters von Dittersdorf (1739 bis 1799), der 1786 mit seinem noch heute lebendigen „Doktor und Apotheker" zum erstenmal die deutsche Opernbühne betrat. „Er hat eine ganz eigentümliche Manier, die nur zu oft ins Burleske und niedrig Komische ausartet. Man muß oft mitten im Streite der Empfindungen laut auflachen, so buntscheckige Stellen mischt er in seine Gemälde. Nicht leicht dürfte einem Komponisten die komische Oper besser gelingen als diesem, denn das Lächerliche versagt ihm nie." Das Urteil Schubarts kann man heute noch unterschreiben. Dittersdorf schöpfte seine Gestalten und Stoffe aus dem Volksleben. Er hatte eine grobschlächtige, aber treffende Charakteristik, besaß überdies hervorragende musikalische Fähigkeiten, die er ja auch in Symphonien, Streichquartetten, Trios mit Erfolg erprobt hat. Wenn ihm hier seine

allzu leichte, gelegentlich wohl auch oberflächliche musikalische Arbeit schadete, so kam sie ihm für das Singspiel zugute. Er hat 28 komische Opern geschrieben, unter denen neben dem „Doktor und Apotheker", „Betrug durch Aberglauben", „Liebe im Narrenhaus", „Hieronymus Knicker" und „Rotkäppchen", die beliebtesten waren. Bei einiger Auffrischung des Textes und der Musik könnten sie auch heute noch für unser allzu dürftiges Repertoire komischer Opern gewonnen werden.

Neben Dittersdorf fand Jos. Schenck (1755—1836) mit seinem „Dorfbarbier" großen Beifall. Bedeutet schon seine Arbeit ein Abwärts nach Form und Inhalt, so geht diese Linie über Joh Weigl (1765—1846), dessen „Schweizerfamilie" sich behauptet hat, hinab in das niedrig komische Genre Wenzel Müllers (1767—1835), der in zahllosen Liederspielen, Zauberopern und Possen Jahre hindurch der Liebling der breiteren Volksschichten war.

Zweites Kapitel.

Die Ausgestaltung der neuen Instrumentalmusik durch Haydn.

Die Vorbereiter.

Die Aufgabe der Instrumentalmusik dieser Zeit war vorwiegend eine geistige, erscheint aber bei deren natürlicher Entwicklung als formal, weil es galt, für ein Geistiges die entsprechende Musikform zu schaffen. Die geistige Aufgabe ist Erfüllung des Strebens nach Individualisierung des Inhalts. Das war die Aufgabe der ganzen neueren Musik. Aber im Gegensatz zur Vokalmusik, die diese Individualisierung, diese Bestimmtheit des Gefühlsinhalts so sehr in den Vordergrund gerückt hatte, daß die Lösung der formalen Probleme nur langsam nachfolgte (Lied) oder überhaupt kaum gefunden wurde (Oper), beschäftigte sich die Instrumentalmusik, die ja zu derselben Zeit überhaupt erst in die Höhe der Kunstmusik einrückte, zunächst mit der Ausbildung alles Formalen. Sie mußte dabei, getreu dem Gesetze, daß es in der Kunstentwicklung keine Sprünge gibt, zunächst die vergangene Periode der polyphonen Musik gewissermaßen nachholen. So war sie zuerst mehr eine vokale Musik auf Instrumenten.

Man erkennt den polyphonen Charakter dieser Instrumentalmusik am besten in der Tatsache, daß die Fuge, dieses kunstvolle Ineinandergehen verschiedener, von einander scharf geschiedener Stimmen, die wichtigste Form der Instrumentalmusik wurde. So ist der wesentliche Gehalt dieser Kunst ein rein musikalisch kunstmäßiger, ihre Schönheit liegt in der tönend bewegten Form, ihr seelischer Gehalt ist darum ein mehr typisch allgemeiner. Man könnte von einer Objektivierung der Stimmung des einzelnen Komponisten zur Allgemeingültigkeit sprechen.

Derartig erschien jener Zeit auch die Instrumentalmusik eines Joh. Seb. Bach. Sie war für die Vorgeschrittensten nur die denkbar höchste Vervollkommnung des polyphonen Instrumentalstils. Wir Heutigen, deren Ohr für die Verkündigung subjektiven Seelenlebens durch die Musik von anderthalb Jahrhunderten geschärft ist, vernehmen in Bachs Instrumentalmusik wohl das persönliche Bekenntnis ihres Schöpfers. Aber Bachs Instrumentalmusik ist überhaupt etwas für sich Stehendes. Vielleicht liegt die Ursache ihrer geringen Wirkung auf die Zeitgenossen gerade in diesem individuellen Gehalt in objektiven Formen.

Bei der ganzen Entwicklung der übrigen Musik mußte auch der Instrumentalmusik als Weg zur Lösung der homophone Stil erscheinen. Die Versuche in ihm gehen weiter zurück. Eine Schwierigkeit aber beruhte darin, daß in der Instrumentalmusik, im Gegensatz zum Vokalen, die Vorherrschaft einer Stimme (Melodieträger) allein nicht ausreichte, solange die übrige Begleitung überhaupt noch den Charakter einer Mehrheit von Einzelstimmen trug. Daß das Klavier seiner ganzen Art nach zur Lösung dieser Aufgabe vorzugsweise berufen war, ist früher dargelegt worden. Die französische Klaviermusik tat den ersten Schritt. Ihr fiel es leichter, denn sie war nicht von der Orgel gekommen, mit der die Polyphonie verwachsen war, sondern von der Laute, auf der ein polyphones Spiel unmöglich ist. Während die polyphone Instrumentalmusik auf ihren Instrumenten vom gleichen Spieler mehrere getrennte Stimmen gegeneinander spielen läßt, kehrte sich der „galante Stil“, wie man ihn nannte, nicht an eine bestimmte Stimmenzahl, sondern sah das Instrument einfach als Ausdrucksorgan eines Individuums an, das hier nach Belieben in die Tasten hineingriff, je nach dem Ausdrucksbedürfnis einen oder auch zehn Töne hervorrief. Damit war der Grundsatz einer Stimmenführung durchbrochen. Die zweite formale Frage betraf die Spiel-

technik. Bei der Kürze des Klaviertons mußte man, um die Melodiegänge nicht zu zerreißen, diese irgendwie bereichern. Es geschah entweder durch Diminuieren, das ist Zerteilen eines Tons in zahlreiche Teilwerte, oder durch Verzieren der Haupttöne. Die erstere Art wurde von der Polyphonie aufgenommen, die alle Stimmen so behandelte; die zweite vom galanten Stil, der nur die Hauptmelodie mit Verzierungen überreich ausstattete, so daß alles übrige dahinter zurücktrat, immer mehr zum bloßen Füllsel wurde. Für diese Spieltechnik wurde dann auch das Solospiel anderer Instrumente, die von Natur Träger einer einzigen Melodie sind (Flöte und Violine) fruchtbar.

Neben dieses Formale trat nun das Geistige. Daß die Musik in der Verbindung von Gegensätzlichem ein außerordentlich starkes Stimmungsmittel besitzt, war so offensichtlich, daß die Verbindung solcher verschiedenartiger Stücke zu den Anfängen der Instrumentalmusik gehört. Wir haben bei der Suite (S. 400 und 421) erfahren, wie man von der Gliederung des Gleichartigen, also der Verstärkung eines Eindrucks, zu der des Gegensätzlichen kam. Immerhin — das waren verschiedene Stücke. Es kam darauf an, im gleichen Stücke diese Gegensätze zu haben. Die Opernouvertüre, damals Symphonie genannt, tat den Schritt zuerst (Scarlatti S. 304, Lully S. 339), und es ist bezeichnend, daß der mit der Oper eng verwachsene Domenico Scarlatti die Art aufs Klavier übertrug. Das Mittel dazu war hier nicht der Tempounterschied, sondern der innerliche des Wechsels von Dur und Moll und des Wechsels der Tonarten von Tonica und Dominante. Diese letztere Art hat Scarlatti besonders ausgebildet. Seine Sonaten zeigen erstens den Hauptteil (Thema), der auf der Tonart der Dominante schließt; in dieser steht ein (nur sehr kurzer) Durchführungsteil, auf den dann die Reprise in der Originaltonart folgt. Scarlattis Schreibweise war bestimmt durch den polyphonen Stil, wenn er ihn auch frei handhabte. Das Thema lag bei ihm als melodisches Motiv in einer Stimme. Die Durchführung beruhte darin, daß es in den anderen Stimmen bewegt wurde. Allenfalls kam ein kontrapunktischer Gegensatz dazu. Wir haben also bei ihm innerhalb der Ausnutzung der tonalen Gegensätze im wesentlichen doch nur ein formales Spiel.

Die verschiedenen Strömungen zusammengefaßt und vertieft zu haben ist das Verdienst Phil. Em. Bachs. Der zweite Sohn Johann Sebastians war am 8. März 1714 zu Weimar geboren, sollte Jura studieren, wandte sich aber der Musik zu. Seit 1740 war er

Kammerzembalist Friedrichs des Großen, nahm 1767 seinen Abschied und wurde Telemanns Nachfolger in Hamburg, wo er am 14. Dezember 1788 starb. Er übernahm den galanten homophonen Stil, verstand aber auch die Polyphonie damit zu verbinden, nur daß diese jetzt naturgemäß eine andere geistige Bedeutung erhielt. Die einzelnen Stimmen bedeuteten nun nicht mehr verschiedene Individuen, sondern die verschiedenen Stimmungen eines Individuums. Dazu übernahm Bach auch Scarlattis Verwendung der Gegensätze innerhalb eines Satzes, gab aber auch dieser eine geistige Bedeutung. Dazu gehört eine andere Auffassung des Themas, das nun nicht mehr als Bruchteil einer Melodie in einer Stimme erscheint, sondern ein kurzes musikalisches Gebilde ist, das nicht in einem Hindurchführen durch alle möglichen Stimmen in Bewegung gesetzt wird, sondern dadurch, daß ihm ein anderer gleichartiger Musikkörper entgegentritt in Gestalt eines zweiten Themas. Da das erste nicht einstimmig im Sinne der früheren Themenbildung ist, sondern den gesamten musikalischen Körper umschließt, so tritt das zweite Thema nicht gleichzeitig mit dem ersten auf, sondern nachher, und zwar in einer verwandten, aber doch einen Gegensatz hervorhebenden Tonart, also in der der Dominante oder der Mediante. Der Gegensatz wird verschärft dadurch, daß auch Inhalt und Bau des Themas anders gehalten sind. Diese beiden Themen bilden nun gewissermaßen die beiden entgegengesetzten Punkte des gesamten musikalischen Grundgehalts im Tonsatz. Zwischen diesen beiden entgegengesetzten Welten entsteht ein Konflikt. Den Kampf zwischen ihnen schildert der Durchführungsteil, der jetzt aus einer formalen Spielerei, die er früher gewesen, zum wichtigsten Teil des Tonstückes wird. Außerdem bietet er eine unerschöpfliche Fülle von Abwechselungsmöglichkeiten, indem der Komponist die beiden Themen nicht nur in ihrer Ganzheit, sondern auch in ihren Teilen die Kräfte erproben läßt. Alle nur denkbaren technischen Möglichkeiten können hier eine geistige Bedeutung erhalten. Der Schlußteil bringt dann den Ausgleich, die Versöhnung der Elemente. Das zweite Thema erscheint nun ebenfalls in der Haupttonart; beide Kräfte haben sich zum gemeinsamen Ziel vereinigt. Dieser Gang ist für die ältere Zeit der gewöhnliche. Was aus ihm zu machen ist, welche Fülle von Erlebnissen in dieser Weise auszusprechen ist, offenbarte erst Beethoven der staunenden Welt.

Diese Schöpfung des ersten Sonatensatzes, an der auch Philipp Emanuels jüngster Bruder Johann Christian (1735—1782), der

„Londoner" Bach und Leopold Mozart (1719—1787) große Verdienste hatten, war das Entscheidende. Die zyklische Ausbildung der Sonate in mehreren Sätzen war für diese Zeit der Suite sehr naheliegend. Ein zweites Vorbild dafür war auch die Orchestersymphonie, auf die nun umgekehrt die Entwicklung der Sonate zurückwirkte.

Die Orchestersymphonie war als Einleitung zu den Opern entstanden. Die für die Entwicklung derselben wichtigste Form war die von Scarlatti ausgebildete Art, daß zwischen zwei schnellen Teilen ein langsamer stand. Diese drei Teile, Allegro, Adagio, Allegro, bildeten aber nur ein Ganzes. Es sind verschiedene Umstände, die diese Symphonie für den Konzertsaal frei gemacht hatten. Das Solokonzert hatte im wesentlichen dieselbe Form übernommen und war zu außerordentlicher Beliebtheit gelangt, war aber den Liebhabern, die sich um diese Zeit in Deutschland allerorten zu gemeinsamem Musizieren vereinigten, zu schwer, da es an einen Spieler virtuose Anforderungen stellte. So übernahm man die beliebten Opernsymphonien in den Konzertsaal. Sie waren hier auch wirklich besser am Platze, als in der Oper, was man umso mehr fühlen mochte, seitdem Gluck der Ouvertüre mehr den Charakter eines die Handlung vorbereitenden Vorspiels gegeben hatte oder sonst wieder auf die von den alten Venezianern bereits angewandte Charakterouvertüre zurückgegriffen hatte, in der der Inhalt der Oper musikalisch gewissermaßen vorweggenommen wurde. Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts werden die Komponisten immer häufiger, die solche Symphonien ohne Zusammenhang mit irgend einer Oper schreiben. Dabei lösen sich, bei der nun leicht eintretenden breiteren Behandlung die drei Teile ganz von selbst auseinander. — Der älteste Mittelpunkt war die „Mannheimer Schule", deren wichtigste Vertreter J. Holzbauer (1711—1783), J. Stamitz (1717—1761), Chr. Cannabich (1731—1798) sind. Die Veröffentlichung der „Mannheimer Symphonien" in den „Denkmälern der Tonkunst in Bayern" hat dargetan, daß es doch nicht angeht, diese Mannheimer Schule bloß als den Mittelpunkt eines hochgesteigerten Orchesterspiels zu betrachten, ihre Komponisten als spielselige Vielschreiber abzutun. Vor allem erscheint Stamitz, auch in der selbständigen Behandlung der einzelnen Instrumente als sehr bedeutender Vorarbeiter Haydns. Eine „norddeutsche Schule", deren wichtigster Vertreter wieder Phil. Em. Bach ist, brachte dann in der thematischen Durchführung alle die Errungenschaften der Orchestermusik zu, die Bach der Klaviersonate gewonnen hatte. Die „Wiener

Schule“ hat wahrscheinlich bereits die Dreisätzigkeit der italienischen Symphonie durchbrochen und diese durch das außerordentlich wichtige, weil aus dem Volkstum geschöpfte Element des Tanzes (Menuett) bereichert.

So war wieder einmal das Handwerkszeug bereitet, und es bedurfte nur des großen Künstlers, der mit seiner Hilfe das neue Kunstwerk gestaltete. Der ward uns in

Haydn.

„Oft, wenn ich mit Hindernissen aller Art rang, die sich meinen Arbeiten entgegenstemmten, wenn oft die Kräfte meines Geistes und Körpers sanken, und mir es schwer war, in der angetretenen Laufbahn auszuharren, — da flüsterte mir ein Gefühl zu: ‚Es gibt hienieden so wenige der frohen und zufriedenen Menschen, überall verfolgt sie Kummer und Sorgen, vielleicht wird deine Arbeit eine Quelle, aus welcher der Sorgenvolle oder von Geschäften lastende Mann auf einige Augenblicke seine Ruhe und seine Erholung schöpfet‘. Dies war dann ein mächtiger Beweggrund, vorwärts zu streben, und dies ist die Ursache, daß ich auch noch jetzt mit seelenvoller Heiterkeit auf die Arbeiten zurückblicke, die ich eine so lange Reihe von Jahren mit ununterbrochener Anstrengung und Mühe auf diese Kunst verwendet habe.“ So konnte der siebzigjährige Haydn an einen begeisterten Verehrer seiner Kunst schreiben. Wenn das Leben eines Mannes köstlich gewesen ist, so ist es Mühe und Arbeit gewesen. Dieser Mühe schönster Lohn war es, wenn der mühsam ringende selber zur „seelenvollen Heiterkeit“ gelangte, der Arbeit reichster Segen, wenn er das Gebot der Liebe zum Nächsten in jener edelsten Weise erfüllen konnte, daß er die Mühe und Arbeit der anderen erleichterte und ihr Leben durch Schönheit köstlicher machte.

Haydns Leben ist in diesem Sinne ein überaus köstliches gewesen. Diese Empfindung, wenn auch nicht in so ausgesprochener Form, ist in den Kreisen aller Musikfreunde allgemein. Nicht aber, daß dieses Leben Mühe und Kampf gewesen ist. „Vater Haydn“ oder gar „Papa Haydn“! Es liegt in dieser Bezeichnung doch auch etwas Herablassendes, eine Art von Vertraulichkeit, die unberechtigt ist. „Immer noch leuchtet der Verklärte mir vor, und seine Gestalt hat mir Dinge gesagt über Kunstleben und Erdenleben, die bis dahin in meiner Seele tief geruht haben“, schreibt Iffland noch 1836 von

dem Besuche, den er dem 76jährigen Haydn gemacht hat. Mozart liebte und verehrte ihn wie je ein Sohn den ihm zum Freund gewordenen Vater. Beethoven, der stürmische Feuerkopf, der es im Schülerverhältnis zu dem ruhigen Meister nicht ausgehalten hatte, küßte ihm an jenem 27. März 1808, als unter Salieris Leitung die „Schöpfung“ in Wien gegeben wurde, in einer fast religiösen Scheu die Hände und die Stirne.

Bei allen diesen Bezeugungen der Liebe ist eine hohe Ehrfurcht, bei aller Zutraulichkeit fehlt nie die tiefe Scheu vor der Größe. Die Liebe ist ein Geschenk, das freiwillig dargebracht wird, die Ehrfurcht muß man erwerben. In dieser Ehrfurcht eines ganzen Volkes äußerte sich das instinktiv richtige Gefühl, daß dieser Künstler durch Mühe und Arbeit zu dem geworden war, was er war, daß der Mensch durch Kämpfe und Stürme hatte hindurchgehen müssen, um so heiter und gut werden zu können. Der „Vater Haydn“, der zu allen gut, der für jeden hilfbereit war, der alle liebte, war selber in ein liebeloses Leben hinausgestoßen worden. Er hatte diesem in eiserner, nie rastender Arbeit alles abgetrotzt, was er war, und hatte niemals Hilfe gefunden, als er sie brauchte. Dieser „Papa Haydn“, der in seiner hellen klaren Kunst wie in einem sonnigen Erdenhimmel lebte, war ehedem ein kecker Neuerer gewesen, der sich kühn auf unerhellte Wege gestürzt hatte, dem oft „die Kräfte des Geistes und Körpers sinken wollten, wenn er mit den Hindernissen rang, die sich ihm entgegenstemmten.“ —

Haydn stammt aus einer armen Familie, in der seit Geschlechtern das Wagnerhandwerk erblich war. Sein Vater betrieb es in dem kleinen Marktflecken Rohrau. Unter den zwölf Kindern, die ihm in seiner Ehe beschieden waren, erhielt das zweite, am 31. März 1732 geborene, den Namen Franz Joseph. Man kann bei Haydn also nicht, wie bei so vielen anderen Musikern, von Vererbung seiner eigenartigen Begabung sprechen. Immerhin — der Vater war „von Natur aus großer Liebhaber der Musik“. Er hatte, ohne eine Note zu kennen, Harfe spielen gelernt und liebte es, abends nach getaner Arbeit seine „simplen kurzen Stücke“ zu spielen, wobei dann die Mutter mit klarer Stimme alte Volkslieder sang. Ein Schwager der Frau, Mathias Frankh, der in dem benachbarten Städtchen Hainburg Chorregent war, sah bei einem Besuch, wie der kleine Sepperl mit zwei Stöckchen taktfest das Geigenspiel nachahmte und auch des Vaters Lieder richtig nachsang. Da nahm er den fünfjährigen Buben mit

sich, um ihn in der Musik zu unterrichten. Damit ist Haydn heimatlos geworden und hat von jetzt ab das traurige Los des bei fremden Leuten herumgestoßenen Kindes bitter kennen gelernt. Aber an der Wiege des armen Volkskindes hatten zwei Feen gestanden. Hatte ihm die eine die Künstlergabe beschert, so gab ihm die andere ein sonniges Temperament, dem allein die Entwicklungsmöglichkeit der ersten Gabe unter so widrigen Verhältnissen zu danken ist. Es ist schwer, dafür das rechte Wort zu finden. Leichter Sinn klingt an Leichtsinn an, und von dem ist Haydn immer frei gewesen. Wohl aber konnte er über Kummer und Not sich leicht hinwegsetzen und auch dem düstersten noch eine heitere Seite abgewinnen. Wir wollen dieser Gabe danken, wenn sie auch mit sich brachte, daß Haydn für die tiefsten Erschütterungen des Lebens, für das wirklich alle Kräfte aufwühlende Empfinden, für die große Leidenschaft verschlossen blieb. Gerade aus dieser Begrenztheit erwuchs hier eine ganz eigenartige Meisterschaft. Es ist rührend, daß Haydn auch dieser dunklen Kinderzeit mit Dankbarkeit gedenkt. „Ich danke es diesem Manne noch im Grabe, daß er mich zu so vielerlei angehalten hat, wenn ich auch mehr Prügel als zu essen bekam." Franky hat in der Tat in Haydn jene Eigenschaft ausgebildet, die für ihn durchs ganze Leben die wichtigste wurde: das praktische Zugreifen in allen musikalischen Dingen. Der Knabe lernte nicht nur singen, Violine und Klavier spielen, sondern auch die Verwendung aller damals gebräuchlichen Instrumente handwerksmäßig begreifen. Das wurde für sein ganzes Leben grundlegend. Die Ergänzung aufs Vokale in der Musik kam alsbald hinzu.

1738 hatte der Wiener Domkapellmeister Georg Reutter in Hainburg den kleinen Haydn gehört. Die musikalischen Fähigkeiten des sechsjährigen Knaben setzten ihn in solches Erstaunen, daß er ihn in das Wiener Kapellhaus aufnahm, wohin das Kind, sobald das erforderliche Alter erreicht war, 1740 übersiedelte. Das bedeutete keine Besserung der äußeren Lebensumstände, nicht einmal des Unterrichts, denn Reutter hielt sein Versprechen, für die theoretische Ausbildung des Knaben zu sorgen, nicht, sondern überließ diesen sich selbst. Das war schlimm genug, da die Knaben einen sehr anstrengenden Dienst hatten. Dazu war die Kost schmal und die Zucht voll liebloser Strenge. Es gehörte eine so zähe Natur dazu, wie sie Haydn eignete, um auch hier überall das Gute aufzunehmen und keinen Schaden zu leiden. Zum Guten gehörte vor allen Dingen, daß er in bedeutende musikalische Verhältnisse kam. Reutter (1708—1772) selbst

war ein bedeutender Komponist, wenn auch seine zahlreichen Kompositionen für Theater und Kirche und für allerlei weltliche Festgelegenheiten keinen eigenen Charakter tragen. Wertvoller scheint gewesen zu sein, was er in kleinen Formen der Kammermusik schuf, und gerade davon werden die Kapellknaben besonderen Gewinn gehabt haben. In der Singkunst erhielten die Knaben naturgemäß einen gediegenen Unterricht. Sie wurden in der Kirche mit der mehrstimmigen, streng kontrapunktischen Kirchenmusik bekannt. Daneben aber auch, da sie ebenfalls bei weltlichen Festlichkeiten zur Mitwirkung herangezogen wurden, mit der neueren italienischen Musik. Das waren starke Erziehungswerte, und es ist kein Zufall, daß die beiden Musiker, die diesen Einflüssen am stärksten ausgesetzt waren, Mozart und Haydn, die glänzendsten Vertreter der schönen Form in der deutschen Musik geworden sind. Auch der Unterricht für Klavier und Violine wurde nicht vernachlässigt, wenn er auch nicht so weit ausreichte, daß selbst ein so begabter Knabe wie Haydn es zu einer wirklich guten Übung auf beiden Instrumenten bringen konnte. Gänzlich sich selbst überlassen aber blieb er in der Komposition. „In dieser habe ich andere mehr gehört als studiert: ich habe aber auch das Schönste und Beste in allen Gattungen gehört, was es in meiner Zeit zu hören gab, und dessen war damals in Wien viel! O wie viel! Da merkte ich nun auf und suchte mir zu nutze zu machen, was auf mich besonders gewirkt hatte und was mir als vorzüglich erschien. Nur daß ich es nirgends bloß nachmachte! So ist nach und nach, was ich wußte und konnte, gewachsen."

Haydn hatte auch im strengen Kapellhause die Lust an kleinen Schelmereien nicht eingebüßt. Aus einer derselben drehte ihm, als er nach Verlust seiner schönen Sopranstimme ein unnützes Mitglied geworden war, der Hofkapellmeister den Strick und setzte ihn im Spätherbst 1749 plötzlich vor die Türe. Es wirkt tragisch, daß sein jüngerer Bruder, Michael, der spätere Domkapellmeister von Salzburg, jetzt des älteren Stelle einnahm. Die armen Eltern mußten glücklich sein, wenn eins ihrer zahlreichen Kinder ein so kärgliches Unterkommen fand.

Hilflos, ohne irgend welche Unterhaltsmittel, ohne irgend eine Bekanntschaft, stand der Siebzehnjährige einsam in der Großstadt dem Leben gegenüber. Der Chorsänger Spangler fand ihn halb erfroren und halb verhungert, nahm ihn auf und teilte seine Armut mit ihm. Doch der Jüngling nahm mutig den Kampf mit dem Leben auf. Er

schrieb Noten ab, wirkte als Musikant auf Tanzböden und bei abendlichen Ständchen, gab Unterricht und schrieb auch für seine Schüler kleine Stückchen. Da lieh ihm ein Wiener Bürger 150 Gulden; nun konnte er sich eine eigene Dachkammer mieten und ein altes Klavier anschaffen. Die Wohnung schützte ihn kaum vor der schroffsten Wetterunbill, aber er hatte doch ein Heim, wo er arbeiten konnte. „Wenn ich an meinem alten, von Würmern zerfressenen Klavier saß, beneidete ich keinen König um sein Glück," sagte er noch als alter Mann zu Griesinger, dem wir die wertvollsten Notizen über des Meisters Leben verdanken. Aber neben diesem fröhlichen Wort steht das andere: „was ich bin, ist alles ein Werk der dringendsten Not".

War sein Lebensgang bis dahin schwer und lichtlos, so hatte er ihm doch alle musikalischen Kräfte nahegebracht, die wertvoll sein konnten. Er hatte die Kunstmusik der Zeit kennen gelernt, hatte in schwerer Arbeit mit den verschiedensten Instrumenten umgehen lernen müssen, er hatte gesungen. Dadurch aber, daß er nicht nur aus den untersten Volksschichten hervorgegangen war, sondern daß ihn das Leben auch immer wieder zu dieser herabstieß, nahm er die noch ungenutzten Kräfte der Volksmusik in sich auf, wie kein anderer Komponist vor ihm. Das Wertvollste an dieser Volksmusik war eine natürliche, aus dem Leben erwachsene, mit diesem überall verbundene Instrumentalmusik. Auch daß er keinen gelehrten Musikunterricht erhalten hatte, daß er sich alles durch die Praxis für die Komposition hatte erwerben müssen, daß sein einziger Ratgeber das eigene Ohr gewesen war, schlug ihm zum Heile aus. Er mußte so notwendigerweise zum Neuerer werden, aber — und das ist außerordentlich wertvoll — er brauchte sich niemals als Umstürzler, als Bekämpfer eines Bisherigen zu fühlen. So blieben ihm diese schweren geistigen Kämpfe erspart, er verbrauchte keine Kraft, um Überkommenes abzuschütteln, sondern verwandte sie auf Aneignung alles dessen, was ihm wertvoll erschien. Die sonnige Heiterkeit seiner ganzen Kunst erklärt sich auf diese Weise am natürlichsten.

Man kann sich vorstellen, wie es auf eine solche Natur wirken mußte, wenn er eine Kunstmusik fand, die etwas von jenen Lebenswerten in sich trug, nach denen er unbewußt strebte. Die Sonaten Ph. Em. Bachs, die er in die Hände bekam, wirkten auf ihn wie eine Offenbarung. Hier ward ihm zur Gewißheit, was er bis dahin instinktiv gefühlt haben mochte, daß „in der Befreiung des Klaviersatzes aus dem Zwange der strengen Polyphonie und in der Über-

tragung des Gesangsvortrags auf das Instrument die Keime einer neuen Entwicklung lagen“ (L. Schmidt „Haydn“ S. 19). Und er, der durch die äußeren Verhältnisse Natur-Künstler geblieben war, fand hier bei einem hochgebildeten Kunstmusiker das Streben nach Natur. „Das Herz zu rühren“ war das Ziel dieser Kunst. Haydn war bislang so selbständig herangewachsen, daß ihn auch diese neue Entdeckung nicht in Abhängigkeit bringen konnte. Aber wieviel er Bach verdankte, blieb ihm zeitlebens bewußt. Er schätzte den norddeutschen Musiker sehr hoch, und dieser vergalt es ihm auf gleiche Weise. Auch die theoretischen Werke Bachs, vor allem seinen wertvollen „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen“ (1753—1762), lernte er jetzt kennen, studierte überhaupt Marpurgs, Metastasios, Fuxens und Kirnbergers Werke gründlich durch, wie er denn auch in den abgelegeneren Künsten des Satzes seinen Meister zu stellen vermochte. Aber er bewahrte sich aller Theorie gegenüber die Freiheit. Sein Ohr blieb ihm die höchste Instanz.

Er lernte, wo es etwas zu lernen gab. Im gleichen Hause, in dem er eine Dachkammer hatte, wohnte der berühmte Operndichter Metastasio. Dieser empfahl ihn als Klavierlehrer einer Dame, deren Gesangunterricht der berühmte Porpora leitete. Was lag Haydn daran, daß dieser ihn geizig mißbrauchte und in hochfahrender Weise behandelte. Sah ihm doch der erfahrene Italiener seine Kompositionen durch und unterrichtete ihn „in den echten Fundamenten der Setzkunst“. Außerdem hatte er ja hier die beste Gelegenheit, in den italienischen Gesangsstil praktisch einzudringen. Da das für den Lebensunterhalt noch nicht ausreichte, beteiligte sich Haydn nach wie vor bei den damals so beliebten „Cassationen“, das ist auf der Gasse gespielte Ständchenmusik, für die er auch um kleinen Entgelt selber die Musik schuf. Solch eine von ihm selbst geschaffene Ständchenmusik brachte er auch der Gattin des berühmten Komikers Joseph Kurtz dar, der in der Rolle des Bernardon in groben Possen zu einem Liebling des breiten Volkes geworden war. Kurtz, dem die Serenadenmusik ausnehmend gefallen hatte, veranlaßte Haydn, ihm zu einer neuen Operette, „Der neue krumme Teufel“, die Musik zu schreiben. So kam Haydn 1751 auch an die größere Öffentlichkeit.

Wertvoller wurden für ihn die Bekanntschaften, die er durch seinen Umgang mit Metastasio und Porpora machte. Hier wurden Vertreter des österreichischen Adels, der sich seit Generationen die Pflege der Musik zur schönsten künstlerischen Aufgabe gestellt hatte,

auf den jungen Musiker aufmerksam. Ein Herr von Fürnberg lud ihn auf sein Gut, wo er ein Violinquartett eingerichtet hatte. Haydn, der immer gewohnt gewesen war, für vorhandene Kräfte zu schaffen, bezw. diese bei seinem Schaffen auszunutzen, tat es auch jetzt und schuf hier so ohne jegliche ästhetische Spekulation sein erstes Streichquartett. Er hatte damit eine für seine Gedanken so günstige Ausdrucksform gefunden, daß er in kurzen Zwischenräumen 17 weitere Quartette schuf. In der gleichen Weise, rein aus der Ausnutzung der gebotenen Verhältnisse, komponierte er 1759 seine erste Symphonie. Er war nämlich durch Fürnberg dem Grafen Morzin in Lukavec als Kapellmeister empfohlen worden und fand hier eine größere Kapelle vor. Im nächsten Jahre tat er den dümmsten Streich seines Lebens, indem er die Tochter des Perückenmachers Keller heiratete. Er hatte eigentlich die jüngere Tochter begehrt, vielleicht auch das nur, weil er sich dem Manne aus den Tagen der Armut zu Dank verpflichtet fühlte. Als die jüngere den Klosterschleier nahm, ließ er sich die ältere aufreden. Der gute Haydn hat sie als „höllische Bestie" bezeichnet; dieser Charakteristik ist von keinem, der die obendrein bigotte und verschwendungssüchtige Person kennen gelernt hat, widersprochen worden. Dennoch hat Haydn das Leben mit ihr fast 40 Jahre ausgehalten. In seinem kindlich frommen Sinn mag er den Ehebund als die ihm zugedachte Prüfung des Himmels angesehen haben. In Haydns Leben hat die Liebe zum Weibe eine geringere Rolle gespielt, als bei den anderen großen Musikern, wenn ihm auch ein bescheidenes Glück der Liebe wenigstens nicht ganz versagt blieb.

Haydn hätte die übereilte Eheschließung auch noch mit dem Verlust seiner Stellung bezahlen müssen, da sein Brotherr keine verheirateten Mitglieder in der Kapelle duldete, aber Graf Morzin mußte diese seiner zerrütteten Vermögensverhältnisse wegen ohnehin auflösen. Haydn fand gleich eine andere Stellung als zweiter Kapellmeister des Fürsten Paul Anton Esterházy zu Eisenstadt in Niederungarn. Er sollte hier den schon hochbetagten Kapellmeister G. J. Werner unterstützen; in Wirklichkeit hatte er von vornherein die ganze Arbeitslast zu tragen. Nach Werners Tode 1766 nahm er dann auch äußerlich die leitende Stellung ein. Das Schriftstück von Haydns Anstellung ist noch erhalten. Uns erscheint ein solches Mittelding zwischen Beamten und Diener wohl eines Künstlers unwürdig; aber noch war man vor der französischen Revolution. Überdies war Haydn froh, sich geborgen zu wissen. Dann fanden sich, trotz der schroffen

Etikette, auch damals schon Wege zu einem würdigeren Verkehr zwischen Auftraggeber und Künstler, endlich konnte Haydn die großen Vorteile nicht verkennen, die diese Stellung gerade ihm in künstlerischer Hinsicht bot. Er sagt selbst darüber: „Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beifall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert, niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so mußte ich original werden.“ Das Orchester, das Haydn so zur Verfügung stand, zählte zunächst nur 16 Mitglieder, die freilich zu besonderen Gelegenheiten durch die Mitwirkung musikalischer Kräfte aus der Umgegend verstärkt wurden. Später wurde indes auch die ständige Kapelle auf 30 Mitglieder erhöht.

Haydn hat sich in Eisenstadt wohl gefühlt. Bis ans Lebensende blieb er in enger Verbindung mit dem fürstlichen Hause, dem er 28 Jahre lang seine beste Arbeitskraft gewidmet hatte. Das Haus verdiente seine Anhänglichkeit, wie nicht nur die Schätzung, die ihm von der Familie zuteil wurde, beweist, sondern auch die Art der vornehmen Regelung seiner Pensionsverhältnisse. Im übrigen wußte auch Haydn seine künstlerische Würde zu wahren. In dieser Eisenstadter Zeit entstanden die Meisterwerke Haydns. Folgerichtig entwickelte er, man möchte fast sagen, entwickelten sich ihm, aus seinen ersten Versuchen die Formen des Streichquartetts, der Symphonie und der Sonate zu jenen Gebilden, die wir darunter begreifen. Auch für die Oper, die im fürstlichen Theater gepflegt wurde, schuf Haydn mancherlei, doch ist er hier von der herrschenden Art der Zeit nicht freigekommen und hat es auch innerhalb der italienischen Oper zu keiner hervorstechenden Stellung gebracht.

Lag Eisenstadt auch abseits des großen Verkehrs, so fand die vornehme Welt sich doch gern in den Prachtschlössern des einen üppigen Haushalt führenden Fürsten ein, und Haydn entging nichts wichtiges im musikalischen Leben seiner Zeit, zumal er oft im Winter nach Wien kam. Langsam aber stetig verbreitete sich denn auch der Ruhm des Esterházyschen Kapellmeisters. In Wien war er seit den achtziger Jahren populär, und Wien wurde ja jetzt in steigendem Maße zum Mittelpunkt des Musiklebens, zumal seitdem Mozart hier 1781 seinen dauernden Aufenthalt genommen hatte. Die Freundschaft Haydns mit dem jüngeren Künstler, dessen geniale Überlegenheit er

neidlos anerkannte, gehört zu den erfreulichsten Seiten der Künstlergeschichte. Für Haydns stets lebendige Künstlerkraft ist es ein schönes Zeichen, wie er durch Mozart, dem er selber viel gegeben, befruchtet wird. Seine Melodie wird reicher, der Ausdruck gesangsmäßiger, die ganze Auffassung der Kunst vertieft und geläutert. Otto Jahn hat mit Recht dem vor- den nachmozartischen Haydn entgegengestellt.

Soviel nun auch der ältere Meister dem jüngeren Genie verdankte, so ist doch der Siegeslauf der deutschen Musik durch die Welt von Haydn ausgegangen. Er war ja nicht der erste bedeutende deutsche Musiker, den die Welt anerkannte; aber in den Hasse und Graun hatte man nur Italiener gesehen, Händel war Engländer geworden, Gluck hatte in Paris die Oper reformiert. Haydn dagegen blieb in seinem kleinen Städtchen und schuf eine ausgesprochen deutsche Musik. Diese drang dann von selbst in die Welt und nötigte dieser die bewundernde Anerkennung ab, daß die deutsche Musik etwas für sich sei, ohne gleiches in der Musik anderer Länder. Erst Haydns Instrumentalmusik offenbarte der Welt die Überlegenheit der deutschen Musik.

Mehr noch als Paris, für das Haydn schon 1786 sechs Symphonien in Auftrag bekommen hatte, wo überdies auch eine große Zahl seiner sonstigen Werke gedruckt wurde, bemühte sich London um die persönliche Mitwirkung des verehrten Komponisten an seinem Musikleben. Haydn hatte, trotzdem es ihm mit den Jahren in Eisenstadt immer enger wurde, bislang mit Rücksicht auf den Fürsten alle Einladungen abgelehnt. Als aber 1790 nach des Fürsten Nikolaus Tode sein Nachfolger die Kapelle aufgelöst hatte und Haydn mit einer lebenslänglichen Pension von 1400 Gulden nach Wien übergesiedelt war, widerstand er den Rufen nicht länger. Trotz seiner 60 Jahre unternahm er mit dem Londoner Violinisten Salomon, dem er sich zur Leitung von zwölf Konzerten, zur Schöpfung von sechs neuen Symphonien unter glänzenden Bedingungen verpflichtet hatte, am 15. Dezember 1790 die Reise. In London hatte er als Mensch und Künstler großen Erfolg, so daß Salomon den Vertrag gleich fürs nächste Jahr erneuerte. Haydn blieb bis zum Juni 1792 in London. Die zweite Saison hatte gerade dadurch, daß man von gegnerischer Seite ihm seinen Schüler Ignaz Pleyel (1757—1831) entgegengestellt hatte, seine Überlegenheit noch glänzender dargetan. Auf der Rückreise wurde ihm in Bonn der junge Beethoven vorgestellt. Er lernte ihn so schätzen, daß er ihn zu unterrichten versprach. So folgte

ihm Beethoven nun 1792 nach Wien und wurde sein Schüler. Das Verhältnis wurde freilich bei den zwei ungleichen Naturen nicht so innig, wie beide erwartet haben mochten. Schon im Januar 1794 reiste Haydn wieder nach London, wo er bis zum August des nächsten Jahres blieb. Er hätte jetzt im englischen Musikleben eine ähnliche Stellung einnehmen können wie ein Menschenalter zuvor Händel, aber es zog ihn unwiderstehlich nach der geliebten Heimat zurück.

Auch hier war jetzt Haydn nach seinem großen Erfolg im Ausland der anerkannte Herrscher im Reiche der Musik. Mozart war allzu früh gestorben, Beethoven stand noch im Hintergrund. So war er auch wie kein anderer zur Schöpfung der deutschen Kaiserhymne berufen. Die Höhe der Aufgabe reizte seinen Genius zur großen Tat. Er, dem sonst nicht leicht ein Lied gelang, schuf 1796 in der Melodie zu „Gott erhalte Franz den Kaiser" aus dem Geiste des deutschen Volksliedes heraus einen deutschen weltlichen Volkschoral, zu dem erst später der wahre, von allem Persönlichen losgelöste, das ganze Deutschtum umfassende Text geschaffen worden ist: „Deutschland, Deutschland über alles".

Haydn hatte in London bei aller ungewohnten Zerstreuung eine Tätigkeit entfaltet, die bei einem vollkräftigen Manne bewundernswert wäre. Jetzt fühlte er inmitten der Sechziger noch die Kraft, ein neues Gebiet sich zu erobern. Zwar hatte er sich auch schon früher zweimal im Oratorium versucht, aber das 1775 aufgeführte „Il ritorno di Tobia" ist ganz im italienischen Stil gehalten, die in den achtziger Jahren entstandenen „Sieben Worte des Erlösers am Kreuze" sind ursprünglich Instrumentalsätze, denen er erst 1794 die Worte hinzugefügt hatte. In London hatte aber Händel gewaltig auf ihn gewirkt. Von dort hatte er sich auch einen Oratorientext mitgebracht, den ihm der Wiener Musikfreund van Swieten ins Deutsche übertrug: „Die Schöpfung". Die Arbeit ging dem einst so fruchtbaren Meister nicht mehr leicht von der Hand, aber in den drei Jahren 1795 bis 1798 bewältigte er sie in einer so kraftstrotzenden und jugendlich heiteren Weise, daß niemand hier ein Greisenwerk vermutet. Schon im nächsten Jahre ließ er sich zu einem zweiten Oratorium „Die Jahreszeiten", drängen. In meisterhafter Weise überwand er auch hier alle Schwierigkeiten, die ihm der Text und seine eigene Natur bereiteten. Durch diese Werke ist in Deutschland überhaupt erst das Gefühl für das Oratorium geweckt worden; dadurch, daß man sich überall diese Meisterwerke zu eigen zu machen strebte, daß man

zu diesem Zwecke große Musikvereine gründete, wurde das ganze öffentliche deutsche Musikleben gefördert. Nach den „Jahreszeiten“ hat Haydn nur noch einige Gesangsquartette geschrieben, auf die er mit Recht einen hohen Wert legte. Dann zeigten sich die Schwächen des Alters in steigendem Maße. Nach 1803 hat er nichts mehr geschrieben. Die Anfangsworte seines Vokalquartetts „Der Greis“: „Hin ist alle meine Kraft, alt und schwach bin ich“, ließ er sich auf seine Visitenkarten drucken. In ruhiger Heiterkeit und frommer Zuversicht sah er dem Tode entgegen. Von allen verehrt, von seinem treuen Diener Elsler in rührender Weise gepflegt, verbrachte er diese Jahre in froher Erinnerung an vergangene Zeiten, in freudiger Teilnahme am Schaffen der jüngeren Fachgenossen. Noch mußte er die schwere Zeit der österreichischen Kriege mit Napoleon erfahren; zweimal erlebte er, dessen patriotisches Fühlen bis ans Ende stark war, die Besetzung Wiens durch den Feind. Mitte Mai 1809 war die Stadt vom Feinde eingenommen worden. Am 26. Mai versammelte er noch einmal seine Dienstboten um sich, ließ sich ans Klavier tragen und spielte mit überwältigendem Ausdruck dreimal seine gewaltige deutsche Vaterlandsweise. Bald danach trat die Entkräftung ein. Am 31. Mai 1809 gegen 1 Uhr in der Frühe war Haydn tot. Seine Gebeine ruhen in der oberen Pfarrkirche zu Eisenstadt. —

Haydn hat eine bewundernswerte Fruchtbarkeit entfaltet. Sein Gesamtwerk umfaßt u. a. 125 Symphonien, 66 Divertissements, 77 Streichquartette, 30 Streichtrios, 33 Klaviersonaten, 13 Messen, 24 Opern, die beiden großen Oratorien u. s. w. Haydns Bedeutung für die Entwicklung der Musik liegt in seinen Instrumentalwerken. Er ist der Vollender der Formen unserer Instrumentalmusik. Darüber hinaus ist er der Schöpfer des neuen Orchesterstils durch die Individualisierung der Instrumente, die geistige Ausnutzung ihrer charakteristischen Eigentümlichkeiten. Das gilt für sämtliche Instrumentalgattungen. Von ihm führt der Weg gerade zu Beethoven, der in der Art der thematischen Arbeit Haydn näher steht, als Mozart. — Für die Entwicklung bedeutsam wurden auch Haydns Oratorien „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“. Erst jetzt wird das Oratorium völlig zum weltlichen Kunstwerk. Dann erscheint in ihm das idyllische Kleinbild gegenüber dem großen Epos Händels. Endlich haben gerade diese Oratorien die Verbindung von Orchester und Gesang in ungeahnter Weise gesteigert.

Wichtiger noch als diese historischen, sind die rein künstlerischen

Werte der Schöpfungen Haydns. Sie behaupten noch heute eine bestimmte, durch nichts anderes zu ersetzende Stellung in unserem Musikleben. Lebensfreude, Gesundheit, Klarheit, Reinheit des Empfindens, edle Einfachheit und unerschöpflicher Humor sind Eigenschaften, die gerade uns Heutigen doppelt wertvoll sein müssen, weil unsere neuere Kunst fast nie dazu gelangt. Wenn erst unsere Hausmusik wieder künstlerischere Formen annimmt, werden auch Haydns kleinere Instrumentalwerke wieder zu Ehren kommen und zu einem Jungbrunnen volkstümlichen Musikempfindens werden.

Drittes Kapitel.

Mozart.

So oft Goethe, zumal in seinen späteren Lebensjahren, auf das Wesen des Genies zu sprechen kam, nannte er Mozart. In jenem bedeutsamen Gespräche mit Eckermann vom 11. März 1828, in dem er die Bedeutung des Wortes „Produktivität" in so ungeahnter Weise steigert, die Produktivität der Tat zu der des Geistes und der Seele einbezieht, hält ihm Eckermann schüchtern entgegen, daß er also Produktivität nenne, was man sonst Genie nannte. Darauf Goethe: „Beides sind auch sehr naheliegende Dinge; denn was ist auch Genie anders, als jene produktive Kraft, wodurch Taten entstehen, die vor Gott und der Natur sich zeigen können, und die eben deswegen Folge haben und von Dauer sind? Alle Werke Mozarts sind dieser Art; es liegt in ihnen eine zeugende Kraft, die von Geschlecht zu Geschlecht fortwirkt und so bald nicht erschöpft und verzehrt sein dürfte." In einem genau vier Jahre späteren Gespräch, wenige Tage vor seinem Tode, wandte er sich schroff gegen die Meinung, daß in Dingen der Wissenschaft und Künste lauter Irdisches am Werke sei, daß diese weiter nichts als ein Produkt rein menschlicher Kräfte seien. „Versuche es aber doch nur einer und bringe mit menschlichem Wollen und menschlichen Kräften etwas hervor, das den Schöpfungen, die den Namen Mozart, Raffael oder Shakespeare tragen, sich an die Seite setzen läßt." Mozart erschien Goethe, man möchte fast sagen als ein Gefäß, in dem die göttlichen Schöpferkräfte der Musik schalteten;

als eine Kraft, deren sie sich mit überirdischer Gewalt zur Aussprache bedienten. Er grollte gerade im Hinblick auf Mozart über „das ganz niederträchtige“ Wort komponieren. „Wie kann man sagen, Mozart habe seinen „Don Juan“ komponiert! Komposition — als ob es ein Stück Kuchen oder Biskuitt wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt. Eine geistige Schöpfung ist es, das einzelne wie das Ganze aus einem Geiste und Guß und von dem Hauche eines Lebens durchdrungen, wobei der Produzierende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so daß er ausführen mußte, was jener gebot.“

Es gibt in der Tat vielleicht überhaupt keinen Künstler, in dem sich das Genie als schöpferische Kraft, als Schöpfenmüssen so offenbart, wie in Mozart. Dieses Schöpfen hat bei ihm etwas von göttlicher Sicherheit und Heiterkeit. Es fehlt völlig das promethidenhafte. Nichts von Kampf. Nichts von Qual. In Mozarts Briefen findet man manche Aussprüche, die diese Art seiner Natur beweisen. Einem Knaben, der ihn fragte, wie er das Komponieren lernen könne, antwortete er: „Wenn man den Geist dazu hat, so drückt's und quält's einen: man muß es machen und man macht's auch und fragt nicht darum.“ Für ihn bedeutet Musizieren Komponieren, oder vermeiden wir das von Goethe so verpönte Wort und sagen: in Tönen gestalten. Dem Vater schreibt er am letzten Juli 1778 aus Paris, daß er nur ungern Unterricht gebe und es als Erlösung betrachte, wenn er die Stunde hinter sich habe. „Sie dürfen nicht glauben, daß es Faulheit ist! — nein !— sondern weil es ganz wider mein Genie, wider meine Lebensart ist. Sie wissen, daß ich sozusagen in der Musik stecke, — daß ich den ganzen Tag damit umgehe —“. Ein andermal schreibt er, daß er so vergnügt sei, „weil ich zu komponieren habe, welches doch meine einzige Freude und Passion ist“. Wir schließen die Reihe von Aussprüchen mit jenem, vielleicht unechten, aber innerlich wahren Briefe aus dem Jahre 1789, in dem er seine Art zu komponieren schildert: „Wenn ich recht für mich bin und guter Dinge, etwa auf Reisen im Wagen, oder nach guter Mahlzeit beim Spazieren, und in der Nacht, wenn ich nicht schlafen kann, da kommen mir die Gedanken stromweis und am besten. Woher und wie, das weiß ich nicht, kann auch nichts dazu. Die mir nun gefallen, die behalte ich im Kopf und summe sie wohl auch für mich hin, wie mir andere wenigstens gesagt haben. Halt ich das nun fest, so kömmt mir bald eins nach dem andern bei,

wozu so ein Brocken zu brauchen wäre, um eine Pastete daraus zu machen, nach Kontrapunkt, nach Klang der verschiedenen Instrumente u. s. w. u. s. w. Das erhitzt mir nun die Seele, wenn ich nämlich nicht gestört werde; da wird es immer größer, und ich breite es immer weiter und heller aus, und das Ding wird im Kopf wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist, so daß ich's hernach mit einem Blick, gleichsam wie ein schönes Bild oder einen hübschen Menschen im Geist übersehe, und es auch gar nicht nacheinander, wie es hernach kommen muß, in der Einbildung höre, sondern wie gleich alles zusammen. Das ist nun ein Schmaus! Alles das Finden und Machen geht in mir nun nur wie in einem schönen starken Traum vor. Aber das Überhören, so alles zusammen, ist doch das beste. Was nun so geworden ist, das vergesse ich nicht leicht wieder, und das ist vielleicht die beste Gabe, die mir unser Herrgott geschenkt hat. Wenn ich hernach einmal zum Schreiben komme, so nehme ich aus dem Sack meines Gehirns, was vorher, wie gesagt, hineingesammelt ist. Darum kommt es hernach auch ziemlich schnell aufs Papier; denn es ist, wie gesagt, eigentlich schon fertig und wird auch selten viel anders, als es vorher im Kopf gewesen ist. Darum kann ich mich auch beim Schreiben stören lassen und mag um mich herum mancherlei vorgehen, ich schreibe doch, kann auch dabei plaudern, nämlich von Hühnern und Gänsen und von Gretel und Bärbel und dergl. Wie nun aber über dem Arbeiten meine Sachen überhaupt eben die Gestalt oder Manier annehmen, daß sie Mozartisch sind und nicht in der Manier eines andern, das wird halt ebenso zugehen, wie daß meine Nase ebenso groß und herausgebogen, daß sie Mozartisch und nicht wie bei andern Leuten geworden ist. Denn ich lege es nicht auf die Besonderheit an, wüßte die meine auch nicht einmal näher zu beschreiben; es ist ja aber wohl bloß natürlich, daß die Leute, die wirklich ein Aussehen haben, auch verschieden von einander aussehen, wie von außen, so von innen. Wenigstens weiß ich, daß ich mir das eine so wenig als das andere gegeben habe."

Alle diese Selbstbekenntnisse Mozarts gewähren uns ja einen Einblick in Art und Wesen seiner Natur und seines Schaffens, eine Erklärung sind sie nicht. W u n d e r muß man glauben, verstehen kann man sie nicht. Das Wunderbare, das Geheimnisvolle, Unverkennbare des künstlerischen Schaffens tritt in keiner anderen Künstlererscheinung so überzeugend und so unerklärbar zutage wie bei Mozart. Und es ist das Seltsame, daß man ebensowenig wie bei Raffael ihm gegenüber

nach einer Erklärung verlangt. Man ist so beglückt durch das Geschaffene, daß man kaum nach dem Schöpfer fragt, jedenfalls nicht danach sucht, wie er zu diesem Geschaffenen kam, wie er dazu stand. Und wie dem einzelnen Werk gegenüber ergeht es uns mit der ganzen Persönlichkeit Mozarts. Man kann nicht darstellen, wie er wurde, sondern nur, wie er war. Nicht, als ob er sich nicht entwickelt hätte, als ob nicht seine Werke im Laufe der Zeit größer, gewaltiger, ergreifender, reicher, schöner geworden wären. Aber das ist jenes ganz natürliche Wachsen, jene natürliche Vertiefung, die mit der äußeren Lebenserfahrung Schritt hält, und bricht dort ab, wo er in der höchsten Blüte des Lebens steht. Man hat kaum ein Gefühl der Trauer darüber, daß das Leben so schnell zu Ende ging; man kann auch gar nicht ahnen, wie das nächste Werk geworden wäre, welchen Gipfel es dargestellt hätte. Wir müssen uns da mit Goethe zufrieden geben: „Der Mensch muß wieder ruiniert werden. Jeder außerordentliche Mensch hat eine gewisse Sendung, die er zu vollführen berufen ist. Hat er sie vollbracht, so ist er auf Erden in dieser Gestalt nicht weiter vonnöten, und die Vorsehung verwendet ihn wieder zu etwas anderem. Da aber hienieden alles auf natürlichem Wege geschieht, so stellen ihm die Dämonen ein Bein nach dem anderen, bis er zuletzt unterliegt. So ging es Napoleon und vielen anderen; Mozart starb in seinem 36. Jahre, Raffael im gleichen Alter, Byron nur um weniges älter. Alle aber hatten ihre Mission auf das vollkommenste erfüllt, und es war wohl Zeit, daß sie gingen, damit auch anderen Leuten in dieser auf eine lange Dauer berechneten Welt etwas zu tun übrig bliebe".

Es wäre aber unrecht, dieses ausgesprochen dämonisch geniale Schaffen Mozarts so zu verstehen, als habe er nun gar nichts dazu zu tun brauchen, als habe er, wie Wagner sagt, in „ganz unreflektiertem Verfahren, in ungetrübtester Naivität" seine Werke geschaffen. Auch hier gibt Goethe, der ja selber ein Wunderzeugnis produktiver Kraft ist, und damit eine bei schaffenden Künstlern überhaupt niemals wiederkehrende Fähigkeit verband, allgemeine Probleme nicht nur in der für ihn geltenden Form zu erkennen, Aufschluß. Er unterscheidet eine Produktivität höchster Art, die der Mensch als unverhofftes Geschenk von oben zu betrachten habe, das übermächtig mit ihm tut, wie es ihm beliebt und dem er sich bewußtlos hingibt, von einer Produktion anderer Art, die irdischen Einflüssen unterworfen ist, und die der Mensch mehr in seiner Gewalt hat. „In diese Region

zähle ich alles, zur Ausführung eines Plans Gehörige, alle Mittelglieder einer Gedankenkette, deren Endpunkte bereits leuchtend dastehen; ich zähle dahin alles dasjenige, was den sichtbaren Leib und Körper eines Kunstwerks ausmacht." Auch in dieser Ausgestaltung liegt eine Kraft der Produktion. Die Gestaltung auf der Höhe der ursprünglichen künstlerischen Konzeption zu halten, ist in hohem Maße eine Sache des Kunstverstandes. Dieser war bei Mozart in höchster Weise ausgebildet, und es ist an der Zeit, die entgegengesetzte, nicht nur in Laienkreisen verbreitete Ansicht, endgültig zu bekämpfen. Seine Schwester hatte ja gewiß recht, wenn sie später schrieb: „Außer der Musik war und blieb er fast immer ein Kind". Aber in der Musik, in seiner Kunst war er bereits als Kind ein Mann. Das bezeugen seine überraschend reifen Urteile über andere, die sich von jedem falschen Enthusiasmus fernhalten, die jede Schwäche unbedingt fühlen, allem Aufprotzen, jeglichem Dünkel aber mit einer Schroffheit begegnen, die bei seinem Charakter kaum begreiflich ist. Das bezeugt aber in höherem Maße sein Verhalten gegen sich selbst. Er hat es ja selber, als sein „Don Juan" in Prag einstudiert wurde, ausgesprochen, „überhaupt irrt man, wenn man denkt, daß mir meine Kunst so leicht geworden ist. Ich versichere Sie, lieber Freund, niemand hat so viel Mühe auf das Studium der Komposition verwendet als ich. Es gibt nicht leicht einen berühmten Meister in der Musik, den ich nicht fleißig und oft mehrmals durchstudiert hätte."

Besonders wichtig, weil auf das strittigste Gebiet bezüglich, sind seine Äußerungen zur Oper. Leider erstrecken sie sich nur auf seine früheren Werke, weil er nach dem Tode des Vaters keinen mehr hatte, dem gegenüber er sich so rückhaltlos auszusprechen Veranlassung fühlte. Seine Gesamtauffassung faßt er am 13. Oktober 1781 in einem Brief an den Vater in folgenden Worten zusammen: „Ich weiß nicht, bei einer Oper muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein. — Warum gefallen denn die welschen komischen Opern überall ?— mit all dem Elend, was das Buch anbelangt! — sogar in Paris, wovon ich selbst Zeuge war. — Weil da ganz die Musik herrscht, und man darüber alles vergißt. Um so mehr muß ja eine Oper gefallen, wo der Plan des Stücks gut ausgearbeitet, die Worte aber nur bloß für die Musik geschrieben sind und nicht hier und dort einem elenden Reim zu Gefallen (die doch bei Gott zum Wert einer theatralischen Vorstellung, es mag sein, was es wolle, gar nichts beitragen, wohl aber eher Schaden bringen) Worte setzen

oder ganze Strophen, die dem Komponisten seine ganze Idee verderben. Verse sind wohl für die Musik das Unentbehrlichste, aber Reime — des Reimes wegen — das Schädlichste. Die Herren, die so pedantisch zu Werke gehen, werden immer mitsamt der Musik zugrunde gehen. — Da ist es am besten, wenn ein guter Komponist, der das Theater versteht, und selbst etwas anzugeben imstande ist und ein gescheiter Poet als ein Phönix zusammenkommen. Dann darf einem vor dem Beifall des Unwissenden auch nicht bange sein."

Stets hat er bei seinem Schaffen die wirklichen Theaterverhältnisse vor Augen. Es ist von höchstem Interesse zu sehen, wie er jede einzelne Szene, jedes Verhalten einer Persönlichkeit auf die Wahrheit hin ansah. Dabei zeigt der 14jährige Jüngling eine instinktive Sicherheit in der Beurteilung des rein Theatralischen, man möchte sagen der Regisseuraufgabe, die verblüffen kann. Die Briefe über den „Idomeneus" sind da besonders lehrhaft. Von seiner außerordentlichen Fähigkeit, sich in das Wesen der von ihm dargestellten Personen hineinzuleben, zeugt der Brief vom 26. September 1781 über die „Entführung aus dem Serail". „Der Osmin hat im ersten Akt eine Arie bekommen ... Sie haben nur den Anfang davon und das Ende, welches von guter Wirkung sein muß; — der Zorn des Osmin wird dadurch in das Komische gebracht, weil die türkische Musik dabei angebracht ist. In der Ausführung der Arie habe ich seine (d. h. des Bassisten Fischer) schönen tiefen Töne schimmern lassen. Das „Drum beim Barte des Propheten" ist zwar im nämlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten, und da sein Zorn immer wächst, so muß — da man glaubt, die Arie sei schon zu Ende — das Allegro assai in ganz einem anderen Zeitmaße und anderen Tönen eben den besten Effekt machen; denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorn befindet, überschreitet ja alle Ordnung, Maß und Ziel, er kennt sich nicht — und so muß sich auch die Musik nicht mehr kennen. Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, und die Musik, auch in der schaudervollsten Lage, das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich allzeit Musik bleiben muß, so habe ich keinen fremden Ton zum F (Tonart der Arie), sondern einen befreundeten, aber nicht den nächsten, D minore, sondern den weiteren, A minore, dazu gewählt. — Nun die Arie von Belmonte in A dur „O wie ängstlich, o wie feurig!" wissen Sie, wie es ausgedrückt ist, — auch ist das klopfende Herz schon angezeigt — die Violinen in

Oktaven. Das ist die Favoritarie von allen, die Sie gehört haben — auch von mir — und ist ganz für die Stimme der Adamberger geschrieben. Man sieht das Zittern, Wanken, man sieht wie sich die schwellende Brust hebt, welches durch ein Crescendo exprimiert ist, man hört das Lispeln und Seufzen, welches durch die ersten Violinen mit Sordinen und einer Flöte mit im Unisono ausgedrückt ist."

Er war auch keineswegs so leichtsinnig in der Wahl des Textes wie Wagner aus allzu geringer Kenntnis des Tatsächlichen in Mozarts Leben annahm, als er sagte: „Von Mozart ist mit bezug auf seine Laufbahn als Opernkomponist nichts charakteristischer, als die unbesorgte Wahllosigkeit, mit der er sich an seine Arbeiten machte: ihm fiel ebensowenig ein, über den der Oper zugrunde liegenden ästhetischen Skrupel nachzudenken, daß er vielmehr mit großer Unbefangenheit an die Komposition jedes ihm aufgegebenen Operntextes sich machte, sogar unbekümmert darum, ob dieser Text für ihn als reinen Musiker dankbar sei oder nicht" („Oper und Drama"). Das widerspricht durchaus den Tatsachen. Er hat z. B. den Text zur „Entführung" gewiß schnell übernommen, aber nur weil er fühlte, daß er seine Persönlichkeit darin ausleben konnte; nachher hat er in allen Einzelheiten darin verbessert, hat sogar einzelne Worte geändert, weil ihm diese zuwider waren, oder nicht dem Charakter der Persönlichkeit, die sie sprach, zu entsprechen schienen. Hätte er so leichtsinnig die Texte drauflos komponiert, so hätte er nicht die weit gediehenen Vorarbeiten zur „Gans von Kairo" und dem „Gefoppten Freier" liegen lassen. Bevor er den „Figaro" aufgriff, hat er, nach seiner eigenen Aussage, etwa hundert Textbücher durchgelesen, von denen kein einziges vor seinen Augen Gnade fand. So sehen wir also bei Mozart auch einen starken Kunstverstand walten, und nur so — das beweist ja die gesamte Kunstgeschichte aller Zeiten — kann ein wirkliches Meisterwerk entstehen. —

Wolfgang Amadeus Mozart wurde am 27. Januar 1756 in Salzburg geboren. Salzburg! Fast könnte man aus seinem Geburtsorte die Art von Mozarts Kunst folgern. Alexander von Humboldt, der die ganze Welt gesehen, hat Salzburg als die schönstgelegene aller Städte gepriesen. Italienische Schönheit in deutschem Land; die wonnige Klarheit, die sonnige Farbigkeit, die glänzende Architektur des Südens hineingebettet in die erhabene Größe, die gewaltige Feierlichkeit, den ruhigen Ernst und nicht zuletzt auch in die von Winterstürmen erschütterte Leidenschaftsnatur des Nordens. Mozarts Eltern-

paar galt als das schönste Ehepaar in Salzburg. Die körperliche Schönheit haben sie auf ihren Sohn, der ihnen nebst seiner Schwester Nannerl allein von sieben Kindern verblieb, nicht vererbt. Doch hat er vom Vater des Lebens ernstes Führen in der immer heilig gehaltenen Auffassung seines Berufs, vom heiteren Salzburger Mütterchen die Frohnatur überkommen. Der Vater, Leopold (1719—1787), war ein trefflicher Musiker, vorzüglicher Geiger — sein im Geburtsjahr Wolfgangs erschienener „Versuch einer gründlichen Violinschule" blieb lange in hohem Ansehen — und gediegener Komponist. Er erkannte — wer hätte bei so offenkundigen Zeichen verkennen können — frühzeitig die Begabung seines Sohnes und betrachtete es als eine ihm vom Himmel übertragene Aufgabe, dieses Wundertalent nach Möglichkeit auszubilden. Er war ein armer Mann und hätte es gern gesehen, wenn die Gaben seines Sohnes zur Verbesserung der äußeren Lebensverhältnisse gedient hätten, aber er hat sein Wunderkind nie mißbraucht.

Die Wunderkindschaft Mozarts ist das Rätselhafteste, was die Geschichte des Genies aufgibt. Wir brauchen die zahlreichen Anekdoten nicht wieder aufzuzählen; es ist, als ob in dem Kinde die Musik als Naturmacht tätig gewesen sei. Man kann in diesem Alter kaum von einem Lernen sprechen, sondern von einem Betätigen der in ihm schlummernden Kräfte. In einem Alter, wo andere Kinder in wirren Strichen Bilder festzuhalten suchen, die auf ihre äußeren Sinne gefallen sind, zeichnete Mozart Musik. Er war mit fünf Jahren ein fertiger Klavierspieler; wie er die Geige lernte, ist überhaupt unerklärt, er spielte eben eines Tages in einem Trio die zweite Geige fehlerlos mit, ohne jemals irgendwelchen Unterricht auf diesem Instrument genossen zu haben. Von höchstem Werte für das Kind war in dieser Zeit der Verdorbenheit der höheren Kreise, der philiströsen Lässigkeit der unteren Schichten, daß sein Vaterhaus auf dem Felsen tüchtiger bürgerlicher Tugend stand.

Im Jahre 1762, als das Nannerl elf und Wolfgang sechs Jahre alt war, unternahm der Vater die erste Kunstreise mit ihnen, die an den Münchener und an den Kaiserhof in Wien führte. Der Erfolg war durchschlagend und steigerte sich noch bei der im nächsten Jahr unternommenen Reise durch den deutschen Südwesten nach Paris, wo sie im November anlangten und bis zum Frühjahr verblieben. In Paris veröffentlichte der siebenjährige Mozart seine erste Sonate. Im Frühjahr ging es nach London, hier folgte die erste Symphonie. Die Rück-

kehr ging über Holland, wo beide Kinder lebensgefährlich erkrankten. Erst im Herbst 1766 kam die Familie wieder heim. Der Erfolg auf diesen Kunstreisen war erstaunlich groß. Der Vater schrieb in dieser Zeit: „Genug ist es, daß mein Mädel eine der geschicktesten Spielerinnen in Europa ist, wenn sie gleich nur zwölf Jahre alt, und daß der großmächtige Wolfgang kurz zu sagen alles in diesem seinem achtjährigen Alter weiß, was man von einem Manne von 40 Jahren fordern kann." In der Tat, so hohe Bewunderung seine Virtuosität als Klavier-, Orgel-, und Violinspieler fand, es war doch mehr seine tiefere musikalische Begabung, die sich in Improvisationen, schwierigen Transpositionen in andere Tonarten, Stegreifbegleitungen offenbarte, die alle Welt verblüffte.

Auf die dreijährige Reisezeit folgte nun ein Jahr der Ruhe daheim. Es wurde zur gründlichen Durchbildung benutzt. Der Vater, der den alten Stil wohl beherrschte, auch ein ausgezeichneter Instrumentalist war, überdies aber über eine, den Durchschnitt weit überragende Bildung verfügte, war auch jetzt der beste Lehrer, den Mozart haben konnte. Im Jahre 1768 begegnen wir dann Mozarts in Wien. Schon jetzt regen sich in schier unbegreiflicher Weise die Hauptfeinde in Mozarts Leben; der Neid und die Intrigue der Gegner, die Lässigkeit und Unentschiedenheit derer, die seine Anhänger sein mußten. Zwar hatte Kaiser Joseph II. endlich dem Zwölfjährigen eine Oper in Auftrag gegeben („La finta semplice", „Die verstellte Einfalt"). Die Aufführung aber wurde trotz dieses kaiserlichen Schutzes hintertrieben und erfolgte erst ein Jahr später in Salzburg. Glücklicher erging es einem kleinen Liederspiel, „Bastien und Bastienne", das wenigstens in Privatkreisen zur Aufführung gelangte, und der feierlichen Messe, die der Knabe zur Einweihung einer Waisenhauskirche komponiert hatte. Daß diese Werke eines Kindes nicht von besonderer Originalität sein können, wird nicht überraschen. Wohl aber zeigt sich die volle Beherrschung des aufgenommenen italienischen Stils, darüber hinaus jenes instinktive Stilgefühl, das eine andere Musiksprache für die komische Oper als für das Singspiel notwendig hielt, wieder eine andere für die Kirche. Jedenfalls halten auch schon diese Werke vollkommen den Vergleich mit den besten Erzeugnissen der Zeit und der gleichen Richtung aus. Ja, sie stehen neben den wenigen Werken, die die Innigkeit des Ausdrucks und die Wahrheit der Charakteristik bewußt anstreben.

Die erwarteten äußeren Vorteile hatte der Wiener Aufenthalt

aber nicht gebracht, und so beschleunigte Vater Mozart die Reise nach Italien, die im Herbst 1769 unternommen wurde. Es war ein Triumphzug durch die wichtigsten italienischen Musikstädte. Der Meister der Instrumentalmusik Sammartini, der glänzendste Vertreter der alten Kontrapunktik Padre Martini, die strenge philharmonische Akademie zu Bologna bestätigten in begeisterter Weise die Wunderbegabung. Der Papst verlieh dem dreizehnjährigen Knaben dieselbe Auszeichnung, wie dem großen Gluck und machte ihn durch Verleihung des Ordens zum goldenen Sporn zum Ritter. Die italienische Begeisterung erwies sich diesmal fruchtbarer, als die deutsche. Für den Mailänder Karneval von 1770 erhielt er den Auftrag zur Komposition einer Oper. Die opera seria „Mitridate re di Ponto" des Vierzehnjährigen machte den großen Erfolg der Stagione aus. Für den Herbst des nächsten Jahres hatte er eine Festserenade zu schreiben. Sie wurde der Glanzpunkt des Vermählungsfestes des Erzherzogs Ferdinand mit der Prinzessin Beatrice und verdunkelte des berühmten Hasse Festoper. Hasse selber erkannte neidlos des Knaben Überlegenheit an: „Er wird uns alle vergessen machen".

Alle diese Werke waren echte italienische Opern. Der Knabe hat 1778 an seinen Vater aus Paris geschrieben, daß er ohne Bedenken auch die Komposition einer echt französischen Oper übernehmen würde; „denn ich kann so ziemlich, wie Sie wissen, aller Arten Stil von Kompositionen annehmen und nachahmen." Das ausgesprochen Mozartische fehlt noch. Dieses besteht ja letzterdings darin, daß es ihm gelungen war, die verschiedenen Stile anzunehmen und sie dadurch zu einer höheren und vollkommeneren Einheit zu vereinigen, daß er sie durch sein Wesen hindurchgehen ließ und die scheinbar trennenden Elemente dadurch vereinigte, daß er sie alle zu den Ausdrucksmitteln eines stets auf Wahrheit bedachten Empfindens machte. Mozart ist vielleicht das einzige Wunderkind, dem das Herumgeschlepptwerden in aller Herren Länder von höchstem Nutzen gewesen ist. Die Universalität ist in der deutschen Kunstgeschichte zu allen Zeiten die Aufgabe des deutschen Geistes gewesen. In der Musikgeschichte tritt das besonders hervor. Wie früher Händel vereinigte jetzt Mozart die gesamten musikalischen Errungenschaften der damaligen Welt. Das müßte dann ein charakterloses Gemisch ergeben, wenn der betreffende Künstler dadurch auch nur einen Augenblick zum Nachahmer würde. Mozart ist es nicht geworden, weil für ihn die äußere Erscheinung der Musik immer nur Ausdrucksmittel war, Technik. Die

Technik ist aber nur der Buchstabe, nur die Form, ihre Belebung erfolgt durch den Inhalt.

Es gibt nichts Verkehrteres, als Mozart zum Vertreter jener Musik zu stempeln, die tönend bewegte Form ist. Er ist im Gegenteil durchaus Ausdrucksmusiker. Er konnte überhaupt nur dadurch die ganz für sich stehende Gestalt werden, daß ihm jedwede Form unmittelbar zum Ausdrucksmittel wurde, niemals ein Selbstzweck war. Denn diese Ausdruckswelt, die mit seiner individuellen Veranlagung, mit seiner Persönlichkeit aufs innigste verknüpft war, bildet die geistige Einheit, durch die er auch die verschiedensten Formen zur formalen Einheit zwingt. Das ist das Geheimnis der wunderbaren Stellung Mozarts, dessen Musik — und das gilt von ihm allein — für alle Musikvölker, die klassische Musik ist. Es ist nicht genug, daß man bei ihm sagt, daß in seiner Musik sich Inhalt und Form deckten. Diese Einheit bedeutet Stil und eignet allen Meisterwerken. Das Besondere für Mozart beruht darin, daß er für die größte Mannigfaltigkeit der verschiedensten Formen einen sie zusammenschließenden Inhalt fand. Bei einem Beethoven ist die Form eine Folge des Inhalts; deshalb muß er auch überkommene Formen sprengen, also im Grunde neue bilden. Mozart hat niemals eigentlich neue Formen geschaffen. Er hat die vorhandenen angefüllt. Er hat aber dadurch, daß er die vorhandenen Stilarten nicht als Einheiten betrachtete, sondern als die Erscheinung eines erst aus ihnen gemeinsam hervorgehenden Universalstils, den über allen Sonderarten stehenden, sie alle in sich schließenden Universalstil geschaffen. Es ist dieses Erreichen einer allumfassenden Stilform vielleicht überhaupt nur in der Musik möglich, weil sie gegenüber der Dichtung von der Verschiedenheit der Sprachen, gegenüber den bildenden Künsten von aller Zweckbestimmung befreit ist. Da sie Weltsprache ist, muß es für sie auch eine Weltform geben. Wir haben diese in Mozart, und nur in ihm. Andere, die auch die Formen der Welt zu sammeln strebten — man denke an Mendelssohn —, verfügten nicht über den zu dieser Anfüllung notwendigen weltumfassenden Gehalt. Ihre Musik ist dann nur tönend bewegte Form und darum, so meisterhaft sie in technischer Hinsicht sein mag, ohne zwingende Ausdrucksgewalt.

Mit dieser italienischen Reise hörte die Zeit des äußeren Erfolges, oder sagen wir genau des Gelingens der aufs äußere Leben gerichteten Pläne für Mozart auf. Es gehört zum Unbegreiflichsten, und man findet keine andere Erklärung als jenes Goethesche

„der Mensch muß wieder ruiniert werden". Der Volksmund drückt es ganz derb aus: „Es ist dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen". Hätte Mozart keinen künstlerischen Erfolg mehr gehabt, hätte die Welt etwa in derselben Art wie bei Bach, nicht gefühlt, was sie an seiner Kunst besaß; hätten nicht selbst seine Gegner in naivster Weise es ausgesprochen, daß von ihm die höchste Kunstoffenbarung kommen müßte; hätte in Mozarts Kunst etwas gelegen, was dieser Zeit entgegengesetzt gewesen wäre, — so könnte man sich ja alles leicht erklären. Aber von alledem ist nichts der Fall. Es sind ganz gemeine Kabalen, Intriguen niederträchtigster Art, dumme Zufälligkeiten, lauter äußerliche Dinge, die es verhindern, daß Mozart auch äußerlich die ihm gebührende Stellung im Musikleben erreicht. Seiner Kunst freilich hat es nichts geschadet. Es hat ihren Sieg nur für ganz kurze Zeit aufgehalten, und wenn Salieri bei der Nachricht von Mozarts Tod mit zynischer Offenheit sagte: „Es ist ein Genie gestorben, aber seien wir alle froh, daß er nicht mehr da ist; man hätte uns sonst bald für unsere Kompositionen kein Stück Brot mehr gegeben", so hat ihm und der ganzen Sippschaft der Tod Mozarts ja nur für kurze Zeit geholfen, denn die unsterblichen Werke des toten Meisters schlugen seine Gegner doch bald zum Lande hinaus. Aber dieser Kampf mit den Dämonen, jenen unwägbaren Mächten der Mit- und Umwelt, hat sich bei Mozart in einer sonst nie wiederkehrenden Weise gegen die Persönlichkeit des Meisters verschworen, hat ihn aufgezehrt. Hier liegt die Ursache zu seinem frühen Tode.

Es ist aber — das sei noch einmal hervorgehoben — nur dieser äußere Lebensgang Mozarts tragisch. Sein Künstlertum blieb davon unberührt; höchstens, daß es durch die Schwierigkeiten und den Kampf, den das Leben seiner Frohnatur entgegenhäufte, in unvergleichlich schneller Weise zur höchsten Vertiefung des immer in Schönheit gehaltenen Erlebens geführt wurde. In diesem Sinne wollen wir Mozarts weiteres Leben nun betrachten. Und wenn wir die Erbitterung über das schmachvolle Verhalten unseres Volkes diesem lichten Schönheitsträger gegenüber nicht verwinden können, so wollen wir doch von dem großen Weimarer Weisen, von Goethe lernen, in solchem Geschehen eine unserem Verstande unfaßbare und unseren Sinnen unsichtbare Macht zu erkennen, die auf natürlichem Wege geschehen läßt, was sie mit übernatürlicher Vorsehung als notwendig erkannte, „damit auch anderen Leuten in dieser auf eine lange Dauer berechneten Welt noch etwas zu tun übrig blieb".

In Salzburg war Mozart schon 1769 zum erzbischöflichen Konzertmeister ernannt worden. Daß man ihn hier in seiner Heimat nicht schätzte, wäre an sich nicht schlimm gewesen. Es starb 1772 kurz nach Mozarts Rückkehr aus Italien, der Erzbischof Siegismund, und an seine Stelle trat der wider den Willen des Volkes gewählte Graf Hieronymus von Colloredo. Daß dieser Mann kein Gefühl für Musik hatte, kann erklären, daß er den Künstler Mozart nicht leiden mochte, nicht aber sein im schlimmsten Sinne des Wortes unpriesterliches und unchristliches Verhalten zu dem Menschen. Der Erzbischof war gegenüber Mozart bewußt brutaler Tyrann. Die adligen Kreaturen seines Hofes waren es mit ihren feilen Dienstbotenseelen in noch höherem Maße. Hier offenbart sich in abschreckender Weise die fürchterliche innere Roheit und seelische Verkommenheit, die wir über den glänzenden Formen und der äußeren Liebenswürdigkeit des Rokoko zu oft vergessen. Das Schicksal eines Mozart zeigt uns auch auf dem Gebiete der Musikgeschichte die sittliche Notwendigkeit der französischen Revolution. Es ist keine Spielerei mit äußeren Dingen, wenn ich das hier betone; denn die französische Revolution bildet auch einen tiefen Einschnitt für die Geschichte unserer Musik. Ein Beethoven ist vor ihr nicht denkbar, nach ihr wurde er zur Notwendigkeit, wenn die Musik ihre höchste Aufgabe erfüllen sollte, Sprache des seelischen Erlebens des Volkes in seiner höchsten Verkörperung, dem Genie zu sein.

Es ist erschütternd, aber zur Erkenntnis der Zeitverhältnisse außerordentlich lehrreich zu sehen, wie Mozart, dessen ganzes Wesen Liebe ist, durch die Behandlung des Bischofs und seiner Diener mit einer rasenden Wut erfüllt wird, die noch lange Jahre nachher in wilden Ausbrüchen sich Luft machte, wenn er bei anderen einer so groben Verletzung der heiligsten Menschenrechte begegnet. Es ist tragisch, wenn man sieht, wie der ja oft in diesen regierenden Kreisen vorhandene Edelmut, der sich auch Künstlern gegenüber betätigte — man denke an das Verhältnis der Esterházy zu Haydn — nichts vermochte gegenüber der Willkür einzelner, die damit ja nur ihre gesetzmäßigen Rechte ausnutzten. Mozart hat die Fesseln getragen, so lange er sie tragen konnte. Weniger aus Not, denn die wäre früher auch nicht größer gewesen als sie später wurde, sondern aus kindlicher Liebe zu seinem Vater, zu seiner Familie, die er nicht der Wut ihres Brot- und Landesherrn ausliefern wollte. Wenn man die wirkliche Größe Mozarts erfassen will, wenn man hinter das tiefste Geheimnis der wunderbaren Erlösungskraft seiner Musik kommen will, dann muß

man sich immer wieder vergegenwärtigen, was dieser Mensch gelitten hat. **Es war** die unerschöpfliche Liebefähigkeit seiner Natur, was ihn trotz allem zur hehren Heiterkeit seiner Kunst gelangen ließ.

Der neue Erzbischof verweigerte seinen Leuten den Urlaub, damit sie nicht „so im Lande ins Betteln umherreisten". Leider vergaß er, ihnen die Ursache zu diesem „Betteln" zu nehmen. Sie lebten in kümmerlichsten Verhältnissen. Jede Gelegenheit, von Salzburg fortzukommen, mußte Mozart als eine Erlösung erscheinen. Leider täuschten ihn allemal die Hoffnungen, daß ein solches Wegkommen die Befreiung werden würde. 1775 hatte er für den Münchener Hof die komische Oper „La finta giardiniera" („Die verstellte Gärtnerin") geschrieben. Man war entzückt über diese bis dahin unerhörte Fülle von Melodien, über diese bereits den Figarokomponisten ankündigende Charakterisierungskunst, aber eine Stellung fand sich nicht.

Mozart flüchtete ins Reich seiner Kunst, schuf die Musik zu dem Festspiel „Il re pastore", schuf die hervorragenden Chöre zu „König Thamos", komponierte Messen, Symphonien, Konzerte, Kammermusikwerke, in denen er sich mit dem abfindet, was seine Zeit geschaffen. Es scheint ja ein Kunstgesetz zu sein, daß der wirkliche Fortschritt daran gebunden ist, daß der Künstler zunächst das bereits Geschaffene selber noch einmal in rascher Zusammendrängung erleben muß.

Da wollte er, wie mancher deutsche Künstler vor ihm, versuchen, ob die Fremde ihm nicht geben würde, was die Heimat versagte. 1777 reichte er seinen Abschied als Konzertmeister ein und zog, von der Mutter begleitet, wieder in die Ferne. Das Reiseziel war Paris, die wichtigste Station unterwegs Mannheim. Wichtiger als für den Menschen Mozart, dessen Herz damals die Liebe zum Weibe zum erstenmal in starke Wallung brachte, für den Künstler, der in der Mannheimer Kapelle zum erstenmal sah, was das Orchester eigentlich zu leisten vermag. Für den Künstler fand sich auch im musikliebenden Mannheim kein Platz. Der Mensch Mozart erfuhr zum erstenmal die schwere Lehre vom Entsagen: der Vater befahl, der Sohn gehorchte. „Nach Gott kommt gleich der Papa, das war als Kind mein Wahlspruch, und bei dem bleibe ich auch noch." Er riß sich los von Aloysia Weber; ihre Schwester Konstanze ist später seine glückliche Frau geworden.

So kam er nach Paris. Hätte er es verstanden, aus der Kunst ein Geschäft zu machen, hätte er auch nur gewußt, Erfolge geschickt aus-

zunutzen, seine Absicht hätte sich in Paris vielleicht erfüllt. Denn mit einer Symphonie, der sogenannten „Pariser“ in D dur, gewann er großen Erfolg. Aber Mozart, der ein sehr scharfer Beobachter des äußeren Gehabens der Menschen war, der, sobald seine Kunst in Frage kam, den Menschen ins Herz sah, war doch kein Menschenkenner. Er schloß von sich auf andere. Da ihm Streberei, Falschheit, Neid und alles Intriguenwesen fremd waren, rechnete er nie bei anderen damit. Er glaubte an die Sieghaftigkeit des Verdienstes, und darum fand er sich immer wieder betrogen. Andere ernteten, wenn er gesät hatte.

In Paris starb ihm am 3. Januar 1778 die Mutter. Seine Liebe gewinnt einen heroischen Zug, wenn wir in den Briefen verfolgen, wie er persönlich den Verlust überwand, wie er dabei nur daran dachte, wie Vater und Schwester den Schlag überstehen würden. Schließlich sah Mozart ein, daß er in Paris nichts erreichen würde, kehrte nach Salzburg zurück und beugte sich schweigend wieder unter das Joch, das er für immer abgeschüttelt zu haben glaubte.

Die künstlerische Frucht des Pariser Aufenthalts war Mozarts nähere Bekanntschaft mit Glucks Werken, die damals in Paris im Mittelpunkt des musikalischen Interesses standen. Man hat das künstlerische Verhältnis zwischen Mozart und Gluck sehr oft zum Gegenstand ästhetischer Untersuchungen gemacht und kam dabei vielfach zu dem Schlusse, daß das beste aus Glucks Opernkunst in Mozarts Opern hinübergegangen sei. Manche haben es so schroff ausgesprochen, daß Gluck durch Mozart gewissermaßen überflüssig gemacht worden sei. Aus der Art, wie wir oben Mozarts Verhältnis zur vorhandenen Kunst seiner Zeit schilderten, wird man schon erkennen, daß das nicht zutrifft. Glucks dramatischer Stil war für Mozart ebenso ein Stil wie der italienische Opernstil, wie der des deutschen Singspiels oder der französischen Komödie. Er nahm daraus das, was er für seine Universalkunst brauchen konnte. Er gewann daraus Anregungen, nicht mehr. Man kann in Einzelheiten Beeinflussungen Mozarts durch Gluck nachweisen. Man kann Ähnlichkeiten der musikalischen Aussprache in ähnlichen Situationen anführen. Von da bis zu einer Aufnahme des Gluckschen dramatischen Prinzips, auf das es doch schließlich allein ankommt, ist ein sehr weiter Schritt, den Mozart nicht getan hat. Unsere oben angeführte Stelle von seiner Auffassung des Verhältnisses zwischen Musiker und Dichter in der Oper ist von der Glucks grundverschieden. Für Gluck war das Musikdrama die Aus-

drucksform seiner künstlerischen Persönlichkeit; für Mozart war die Oper, wie er sie sich nicht aus den dramatischen und dichterischen, sondern aus den musikalischen Elementen aller bis dahin geschaffenen Operngattungen geschaffen hatte, die Form einer musikalischen Aussprache. Seine Persönlichkeit liegt nur in dieser Musik. Die damit verbundene Dichtung hat damit nur insofern zu tun, als sie der Musik Wege wies, auf denen sich diese ergehen konnte. Mozart ist auch als Opernkomponist eine Erscheinung für sich. Er hat auch als solcher Nachahmer, aber keine Fortsetzer gefunden.

Die Oper wurde für Mozart bald zur liebsten Form für die musikalische Aussprache seines Seins. Das ist leicht erklärlich, denn sie bot die größte Mannigfaltigkeit. Sie bot selbst bei verhältnismäßig einseitigen und unkünstlerischen Textdichtungen die Gelegenheit, die ganze Welt der Gefühle musikalisch auszuleben. Die äußere Gelegenheit, bei der sich Mozarts Liebe zur Oper entschied, war der für München geschriebene „Idomeneo“, der im Januar 1781 zum erstenmal aufgeführt wurde. Mozart hat auch danach noch in allen übrigen Musikformen geschaffen, weil für ihn Leben und Komponieren eins war. In äußeren Dingen ist eben auch ein Genie Kind seiner Zeit. So schuf er Opern nur dann, wenn er solche in Auftrag bekam, oder doch wenigstens in geradem Hinblick auf ganz bestimmte Theater- und Sängerverhältnisse schaffen konnte, wie es damals Sitte war. Waren diese Vorbedingungen nicht gegeben, so ergoß sich der Lebensstrom seiner Musik in anderer Form. — Wir übersehen auch hier zu leicht den völligen Wandel der Zeitverhältnisse. Ein Wagner schuf die Mehrzahl seiner großen Werke, ohne den Gedanken hegen zu können, sie jemals in Darstellung verwirklicht sehen zu dürfen, und der heutige Komponist ist überhaupt gewöhnt, von sich aus eine Opernkomposition in Angriff zu nehmen. Das Wie und Wann einer Aufführung steht ihm erst in zweiter Linie. Der Fall, den wir in Leoncavallos „Roland von Berlin“ hatten, daß ein Komponist eine Oper in Auftrag bekommt und nach Auftrag ausführt, hat für uns Heutige fast etwas Unkünstlerisches. Zu Mozarts Zeit war es die Regel. Die Tatsachen beweisen, daß das frühere Verhältnis auch künstlerische Vorteile bot. Von der höchsten Warte der Kunst aus gesehen ist unser heutiges Verhältnis zweifellos das echtere, künstlerische; von dem Gesichtspunkt aus, daß die Oper in hohem Maße Gebrauchskunst ist, Unterhaltungskunst, war das ältere Verhältnis vorteilhafter. Es wurden nicht nur weniger künstlerische Kräfte unnütz verzehrt als heute, wo nur

ein kleiner Bruchteil der geschaffenen Opern für die Welt in Erscheinung treten kann und sei es auch nur im Klavierauszug. Es war darüber hinaus, da man für bestimmte Verhältnisse schuf, auch leichter, etwas für diese Verhältnisse Verwendbares, also überhaupt Brauchbares zu schaffen. Daß auch beim alten Verhältnis das große Kunstwerk möglich war, wenn der große Künstler in dieses Verhältnis trat, beweisen die Erscheinungen Glucks und Mozarts. Letzterdings hängt auch dieser Wandel in der Anschauung mit der Befreiung des Individuums zusammen, wie die französische Revolution sie brachte. Es ist das Selbstbestimmungsrecht des Künstlers, das sich darin offenbart.

Diese erneute Abschweifung in allgemeine Verhältnisse war geboten, durch die Tatsache, daß man vorwiegend auf Wagnerianischer Seite Mozarts eigentlichen Beruf zum dramatischen Komponisten verkennt, daß man seine Opern fast unter den Begriff von Gelegenheitskompositionen fassen möchte. Dem ist nicht so. Es lassen sich Dutzende von Aussprüchen aus Mozarts Briefen an den Vater, dem gegenüber er sich am rückhaltlosesten gab, erzählen, in denen sich zeigt, daß es ihn mit allen Fasern seines Seins zur Oper drängte. Diese Sehnsucht, sich in der Oper zu betätigen, lenkte Mozarts Blicke ständig nach Wien. Vor allem, seitdem das Gerücht umging, daß Kaiser Joseph den Gedanken hege, in Wien ein deutsches Nationalsingspieltheater zu gründen. Das mußte auf Mozart umso stärker einwirken, als in ihm gerade durch das ständige Zusammenkommen mit der Fremde das deutsche Gefühl, das deutsche Selbstbewußtsein immer lebendiger geworden war. Er unterscheidet sich auch in dieser Hinsicht sehr zu seinem Vorteil von den internationalen Opernkomponisten seiner Tage. Und es bewahrheitet sich auch hier, daß seine Universalität mit Internationalität durchaus nichts zu tun hat, sondern das Übernehmen alles in der Fremde vorhandenen Wertvollen, soweit es mit der grunddeutschen Natur in innige Verbindung zu bringen ist, bedeutet.

Es war der Erzbischof, der ihn nach Wien zog, weil er bei einem gelegentlichen Aufenthalt daselbst mit ihm ebenso gern prunken wollte, wie mit seinem übrigen Hofstaat. Hier kam es zur Katastrophe. Die Unwürdigkeit der Behandlung, die sich Mozart gefallen lassen mußte, nahm solche Formen an, daß jetzt auch die Rücksicht auf den Vater verstummte. Der erzbischöfliche Küchenmeister, ein Graf Arco, hat sich dadurch in die Unsterblichkeit hineingeschmuggelt, daß er Mozart mit einem Fußtritt maßregelte. Mozart nahm seinen Abschied, um sich

auf eigene Faust durchs Leben zu schlagen. Es schien, als sollte ihm das Glück nochmals lächeln: das Nationalsingspieltheater wurde zur Wahrheit, Mozart erhielt den Auftrag, dafür eine deutsche Oper zu komponieren. „Belmonte und Konstanze oder die Entführung aus dem Serail“, ein bereits früher von André komponiertes Textbuch, wurde unter Mozarts ständiger Mitwirkung so umgearbeitet, daß die Möglichkeit geschaffen war, auch die großen musikalischen Formen anzuwenden. — So entstand die erste deutsche komische Oper, natürlich gewachsen aus dem deutschen Singspiel. Noch brachten äußere Hindernisse neue Aufschübe, so daß die erste Aufführung erst am 16. Juli 1782 auf ausdrücklichen Befehl des Kaisers — anders waren die Intriguen nicht zu überwinden gewesen — in Szene ging. Der Erfolg war groß und blieb nicht auf Wien beschränkt; Nord und Süd wetteiferten in Aufführungen des Werkes.

Einige Wochen später führte Mozart seine längst geliebte Konstanze zum Altare. Eine echte Liebesheirat, auf unvergänglicher Liebe begründet. Konstanze soll keine gute Haushälterin gewesen sein. Jedenfalls war sie eine gute Frau. Mozart war ihr bis ans Ende mit wahrer Leidenschaft zugetan, sie hat mit ihm traurige und frohe Tage als treue Gattin getragen.

Man muß die stärksten, sonst nur in Romanen genährten Vorstellungen von Theaterintrigue, von der Niederträchtigkeit von Menschen, die sich womöglich selber für anständig und ehrlich halten, sich in die Erinnerung rufen, um nun nach diesem starken Erfolge die Erfolglosigkeit von Mozarts Bemühungen um eine Stellung in Wien verstehen zu können. Während Mozart den Beifall des Altmeisters Gluck fand, trat dessen Schüler Salieri (1750—1825) an die Spitze der Opposition. Es war der schärfste und erbittertste Kampf, den das in Deutschland so lange herrschgewohnte Ausländertum gegen die deutsche Musik führte. Es war ein Kampf, der auf dunklen Wegen und auf Hintertreppen ausgefochten werden mußte. Ein Mozart, der immer auf geraden Wegen ging, der trotz aller bitteren Erfahrungen mit Falschheit und Gemeinheit nicht rechnen lernte, mußte in einem solchen Kampf unterliegen. Erst vier Jahre später erhielt er wieder einen Auftrag. Er sollte die Musik zu einem kleinen Singspiel „Der Schauspieldirektor“ schreiben. Wir kennen das Werk heute in einer noch unwürdigeren Gestalt, als es vor die Zeitgenossen getreten ist, denn Louis Schneider hat in seiner heute gespielten Bearbeitung Mozarts Verhältnis zu seiner Schwägerin und zu Schikaneder während der

Zeit der Komposition der „Zauberflöte" nicht nur in geschichtswidrigem, sondern auch in einem künstlerisch unwahren und erniedrigenden Charakter dargestellt. Das deutsche Nationalsingspieltheater war indessen, da auch der Kaiser seine schützende Hand davon zurückgezogen hatte, eingegangen. Mozart mußte also, wenn er überhaupt zu Gehör kommen wollte, wieder an eine italienische Oper denken. Er hat „leicht an hundert Büchel durchgesehen", aber Passendes nicht gefunden. Mehrere bereits angefangene Versuche gab er wieder auf, wie wir oben ausgeführt haben, aus echtem dramatischen Gefühl. Den notdürftigsten Unterhalt suchte er sich inzwischen durch Stundengeben zu verdienen, denn so herrliche Werke jetzt in dem Haydn gewidmeten Streichquartett, dem Klavierquintett mit Blasinstrumenten, dem C moll Klavierquintett, der großen C moll Phantasie entstanden, nennenswerte pekuniäre Vorteile brachten sie ihm nicht ein.

Wie es Mozarts Feind, der Erzbischof gewesen war, der ihn nach Wien gezogen hatte, so verhalfen ihm jetzt auch seine Feinde zu einem Operntext. Der aus dem Venezianischen stammende Abbate Lorenzo da Ponte (1743—1838) überwarf sich um diese Zeit mit Salieri, für den er bis dahin die Texte geschaffen hatte, und bot, um diesen zu ärgern, Mozart seine Dienste an. Da es sich nun einmal um einen italienischen Text handeln mußte, war da Ponte unter den damaligen Textdichtern wohl der geeignetste. Mozart schlug ihm das 1784 in Paris zuerst aufgeführte Schauspiel Beaumarchais', „Die Hochzeit des Figaro" vor. Wie da Ponte die Aufgabe gelöst hat, wissen wir heute ja alle. Darüber hinaus war es zweifellos für Mozart von hohem Werte, daß dieser Text aus der Sphäre des gewöhnlichen Singspielniveaus, in dem sich die „Entführung" bewegt hatte, herausgehoben war und einen Stoff behandelte, in dem trotz aller Milderungen die frische Morgenluft des Revolutionsgeistes wehte. Daß gerade Mozart für diese Stimmung empfänglich war, dürften wir nach den bitteren Erfahrungen, die er mit seinem Erzbischof gemacht hatte, annehmen, auch wenn nicht in seinen Briefen immer wieder einmal der Groll über diese Verhältnisse sich entlüde. Freilich, zum Ankläger sank er in einem Kunstwerk nicht herab. Er erhob alles ins Land der Schönheit; nirgendwo zeigt sich die liebenswürdige Seite des Rokoko so bestrickend, wie hier. Ihr vermochte auch Kaiser Joseph nicht zu widerstehen, der zunächst die Aufführung von Beaumarchais' revolutionärem Schauspiel verboten hatte. Als er aber erst Mozarts Musik dazu in einzelnen Bruchstücken vernommen, trieb er selbst zu-

meist auf die Vollendung der Oper und befahl ihre Inszenierung am Hoftheater. Und wieder verschworen sich alle Kräfte, um das Werk nicht zur Aufführung kommen zu lassen oder, falls diese nicht hintertrieben werden konnte, zu Fall zu bringen. Es bedurfte des mehrfachen persönlichen Eingreifens des Kaisers, bis endlich am 1. Mai 1786 der „Figaro" in Szene ging, der trotz aller Intriguen einen glänzenden Sieg davontrug.

Es ist kaum glaublich, aber es gelang der Hinterlist und dem Intriguentum der Italiener, Mozarts Werk auch nach diesem Sieg wiederum von der Bühne zu verdrängen. Dagegen hatte der „Figaro" in Prag einen großen nachhaltigen Erfolg. Die Prager luden Mozart zu sich ein. Seine Reise dorthin war eine der wenigen auch äußerlich völlig ungetrübten Zeiten in seinen letzten Lebensjahren. In seiner Freude versprach Mozart für die Prager eine Oper zu schreiben. Gegen ein Honorar von 100 Dukaten lieferte er bis zum Herbst 1787 den „Don Juan". Da Ponte nimmt für sich den Ruhm in Anspruch, den Komponisten auf diesen Stoff hingewiesen zu haben, da er erkannt habe, daß „Mozarts Genie ein vielseitiges und erhabenes Gedicht verlange". Das äußere Leben brachte es mit sich, daß Mozart für die ernsteren Momente in der Dichtung noch stärker eingestimmt war. Im Frühjahr war sein geliebter Vater gestorben, zwei seiner besten Freunde wurden ihm auch in diesem Jahre durch den Tod entrissen, die häusliche Not drückte ihn nach wie vor. So war alles dazu angetan, ihn ernst zu machen. Die Kunst und durch sie haben wir den Gewinn von diesen schweren Erlebnissen. Das Lebenselement der Kunst Mozarts blieb auch in ihm eine unversiegbare Schönheit; aber diese Schönheit ist reifer und reicher, weil sie errungen ist, weil es für den Komponisten des Durchkämpfens durch die Nacht persönlichen Leidens zum Lichte der eigenen geläuterten Liebefähigkeit und Abgeklärtheit bedurfte, um nunmehr in Schönheit schaffen zu können.

Man hat sich seltsamerweise immer wieder darüber gestritten, ob der „Don Juan" als komische oder als tragische Oper zu bezeichnen sei. Mozart selbst ist — ähnlich wie Gluck in seinen günstigen Schlüssen — dem Zeitgeschmack insoweit entgegengekommen, als er in einer Schlußszene, nach dem Untergang Don Juans die übrigen Hauptpersonen der Oper, die bis dahin durch Don Juan gelitten hatten, in einem Sextett ihre Genugtuung und ihr Glück aussprechen ließ. Wenn das imstande wäre, aus einer Tragödie ein Lustspiel zu machen, so müßte man manche der Historien Shakespeares, ja auch „Macbeth", zu

Lustspielen rechnen, weil am Schluß der künftige Herrscher sieghaft Stellung nimmt, unser Blick also gewissermaßen auf eine glücklichere Zukunft hingelenkt wird. Man hat heute mit richtigem Gefühl bei der Aufführung diese Szenen weggelassen, und es ist die leidige Pietät gegen das Historische, die immer wieder diesen bloß von den Geschmacksverhältnissen der Entstehungszeit gebotenen Schluß neu belebt. Allerdings hat Mozart durch die Gestalt Leporellos in seiner Oper ein starkes komisches Element. Auch dafür ließe sich auf Shakespearesche Tragödien verweisen. Es muß aber andererseits zugegeben werden, daß Mozart die Tatsache, daß in „Don Juan" sich ein Einzelner gegen Gott und Welt in Gegensatz stellt, um sich auszuleben, nicht so stark herausgearbeitet hat, daß damit der tragische Untergrund des ganzen für jeden sichtbar würde. Wenn unsere Ästhetiker nicht so sehr an der Schubfachkritik hingen und von unseren großen deutschen Dichter-Denkern mehr zu lernen bestrebt wären, so hätten sie aus dem Briefwechsel Goethe-Schillers am besten die rechte Stellung zu diesem wunderbaren Meisterwerke finden können. Schiller schrieb am 29. Dezember 1797 an Goethe: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte sie auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stellen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freie harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schöneren Empfängnis; hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen." Goethe antwortete: „Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich im „Don Juan" auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben; dafür steht aber auch dieses Stück ganz isoliert, und durch Mozarts Tod ist alle Aussicht auf etwas ähnliches vereitelt."

Mozarts „Don Juan" nimmt in der Tat in der ganzen Musikliteratur eine Stellung für sich ein, und Schillers Wunsch ist in der gemeinten Art bis heute nicht erfüllt worden.

Am 29. Oktober 1787 ging der „Don Juan" in Prag zum erstenmal in Szene und errang womöglich einen größeren Erfolg als der „Figaro". In Wien brachte es die Intrigue fertig, daß das Werk erst im Mai 1788 aufgeführt wurde und — durchfiel. Bei den damaligen

Bühnenverhältnissen bedeuteten so starke künstlerische Erfolge, wie sie Mozart nun mit einigen Opern trotz allem errungen hatte, noch lange nicht auch pekuniären Gewinn. In der Tat ging es Mozart in diesen Jahren äußerlich immer schlechter. Da dachte er, um der wachsenden Not zu entgehen, an eine Reise nach England. Sobald das ruchbar wurde — und darin offenbart sich das Gemeine in der ganzen Art der Bekämpfung Mozarts am besten — suchte man ihn zu fesseln. Der Kaiser ernannte ihn endlich am 7. Dezember 1787 zum Kammerkompositeur, „damit ein Künstler von so seltenem Genie nicht bemüßigt werde, sein Brot im Auslande zu suchen". Diese Fessel hätte ein anderer, als der für jede Güte dankbare Mozart wohl kaum als solche empfunden, denn das Gehalt betrug 800 Gulden, und das ihm angewiesene Tätigkeitsfeld war — die Tänze für die K. K. Redoutenbälle zu komponieren. So war natürlich eine nachhaltige Besserung seiner Lage nicht denkbar. Man muß dabei berücksichtigen, daß seine Instrumentalkompositionen durch ihren geistigen Gehalt — weniger etwa durch technische Schwierigkeiten — und durch die Vornehmheit und Tiefe ihrer Empfindung die Fassungskraft der damaligen Liebhaberkreise überschritten, so daß die Verleger, falls sie sich nicht von vornherein dem bequemen Nachdruck zuwandten, ihm für seine Kompositionen nur wenig bezahlten.

Aber irdisches Elend vermochte Mozart aus dem Schönheitslande seiner Kunst nicht mehr herabzureißen. In diesem sorgenvollen Sommer 1788 schuf er seine drei schönsten Symphonien: B moll, C dur (Jupitersymphonie) und Es dur (Schwanengesang).

Auch die Kunstreisen, die Mozart unternahm, um aus seiner bedrängten Lage herauszukommen, hatten nicht den gewünschten Erfolg. Im Frühjahr 1789 reiste er nach Berlin, wo man auf die Freigebigkeit des musikliebenden Königs Friedrich Wilhelm II. rechnen konnte. Aber des Königs Angebot der Hofkapellmeisterstelle mit einem Gehalt von 3000 Talern konnte sich Mozart aus Rücksicht auf seinen Kaiser anzunehmen nicht entschließen. Der karge Lohn für diese Anhänglichkeit war der Auftrag zur Komposition einer neuen Oper. Zu dieser wurde ihm das fertige Textbuch überreicht. Mozarts Wahl wäre sonst sicher nicht auf ein immerhin recht frivoles Buch, wie „Cosi fan tutte", gefallen, das am 26. Januar 1790 mit großem Erfolg in Szene ging. — Es hat Leute gegeben, die immer auf die Frivolität in einzelnen Opern Mozarts hingewiesen haben. Und bekanntlich hat auch Beethoven geäußert, er würde solche Operntexte nicht haben komponieren

können. Wenn man sich Mozarts ganzes Verhältnis zur Textunterlage seiner Opern vergegenwärtigt, so wird man darüber von vornherein milder denken. Jeder Vorwurf muß verschwinden in anbetracht der Tatsache, daß Mozart niemals im bösen Wort sinnliche Musik geschrieben hat. Niemals hat er die Musik zur Lascivität oder Frivolität erniedrigt, wohl aber hat er durch den Adel der Empfindung in seiner Musik den Texten das Frivole benommen. Bei „Figaro" oder „Don Juan" übrigens stehen diese unsittlichen Vorkommnisse oder Unterströmungen mit Notwendigkeit innerhalb eines größeren Zusammenhangs, den man zum mindesten nicht unsittlich nennen kann.

Hier ist dann der Ort, auch den lange aufrecht erhaltenen Vorwurf zurückzuweisen, als habe Mozart durch einen leichtsinnigen Lebenswandel seine Gesundheit untergraben. Man hat ihm auch da aus seinem zur Freudigkeit und Zutunlichkeit neigenden Temperament, dem allein wir doch seine ganze Kunst verdanken, einen Strick gedreht. Wir können nach genauer Einsicht in die Briefe Mozarts im Gegenteil behaupten, daß sein Lebenswandel durch Reinheit und innere Sittlichkeit sich von dem ganzen Durchschnitt der Zeit wohltuend abhebt. Die gegenteiligen Ausstreuungen von Zeitgenossen gehören in die Kette der Verleumdungen, die gegen ihn während seines ganzen Wiener Aufenthalts geschmiedet wurde.

Mozarts Lage verschlimmerte sich noch mit der Thronbesteigung Leopolds II. Dieser verfolgte fast grundsätzlich alle jene, die sein Vorgänger begünstigt hatte, und Mozart, der von dieser Gunst so wenig erfahren hatte, wurde vom Kaiser doch dazu gerechnet. So ward ihm auch der Wunsch, an der Krönungsfeier in Frankfurt mitzuwirken, versagt. Mozart, der da eine Gelegenheit zur Besserung seiner Verhältnisse sah, opferte das letzte seiner Habe, um die Reise unternehmen zu können, fand aber in Frankfurt keinen Erfolg und kehrte in trübere Verhältnisse zurück, als er sie verlassen hatte.

Es ist erschütternd und das leuchtendste Zeugnis für seine stets hilfsbereite Freundschaft, daß er jetzt einem anderen zu helfen sich entschloß. Im Frühjahr 1791 trat Emanuel Schikaneder, der seit 1789 das „Theater an der Wien" leitete, an Mozart heran mit der Bitte, ihm eine Zauberoper zu komponieren, da er ruiniert sei, wenn Mozart nicht helfe. Und Mozart half. Aber aus der Zauberposse, die ihm Schikaneder gebracht hatte, wurde dank der Mithilfe des äußeren Zufalls, daß von der Konkurrenz derselbe Stoff vorher schon herausgebracht wurde, die „Zauberflöte". Aus einer äußer-

lichen Zaubergeschichte wurde nun eine sinnreiche Verherrlichung der Freimaurerei, der Mozart sich 1783 als eifriges Mitglied angeschlossen hatte. Der Gehalt der „Zauberflöte“ liegt nur in Mozarts Musik; denn der Text Schikaneders ist nicht nur kindisch, sondern oft genug unsinnig. Aber Mozarts Musik vollbringt das Wunderbare, daß das äußerliche Spiel einen tiefen Sinn erhält; in der Art, wie es Goethe fühlte, als er Eckermann gegenüber von seiner Helena sprach: „Wenn es nur so ist, daß die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat, dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der „Zauberflöte“ und anderen Dingen der Fall ist.“ Die Bedeutung der „Zauberflöte“ in unserer Kunstgeschichte hat niemand besser charakterisiert als Richard Wagner: „Der Deutsche kann die Erscheinung dieses Werkes gar nicht erschöpfend genug würdigen. Bis dahin hatte die deutsche Oper so gut wie gar nicht existiert, mit diesem Werke war sie erschaffen ... welcher göttliche Zauber weht vom populärsten Liede bis zum erhabensten Hymnus in diesem Werke! Welche Vielseitigkeit, welche Mannigfaltigkeit! Welche ungezwungene und zugleich edle Popularität in jeder Melodie, von der einfachsten zur gewaltigsten! In der Tat, das Genie tat hier fast einen zu großen Riesenschritt, denn indem es die deutsche Oper erschuf, stellte es zugleich das vollendetste Meisterstück derselben her, das unmöglich übertroffen, ja dessen Genre nicht einmal erweitert und fortgesetzt werden konnte.“

Noch vor der „Zauberflöte“, die am 30. September in Szene ging, wurde eine im Auftrage der Prager Stände für die Krönungsfeier rasch hingeworfene Gelegenheitsoper „Titus“ aufgeführt, die Mozart sich abgetrotzt hatte, und der keine Bedeutung zukommt. Im Gegensatz zu ihr gewann die „Zauberflöte“ einen herrlichen Erfolg. Das Werk ging über alle deutschen Bühnen, weckte überall den gleichen Enthusiasmus und brachte — Schikaneder großen Gewinn ein, während Mozart auch hier wieder leer ausging. Aber auch des künstlerischen Erfolgs konnte er sich nicht mehr lange freuen. Todesahnungen hatte der heitere Meister auch früher oft gehabt. Schon am 4. April 1787 sagt er in einem Brief an den Vater: „Ich lege mich nie zu Bette, ohne zu bedenken, daß ich vielleicht (so jung als ich bin) den andern Tag nicht mehr sein werde; und es wird doch kein Mensch, von allen, die mich kennen, sagen können, daß ich im Umgange mürrisch oder traurig wäre; und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer und wünsche sie von Herzen jedem meiner Mitmenschen.“

Nun war sein Körper, den die Kümmernisse der letzten Jahre doch sehr mitgenommen hatten, durch die übermäßige Arbeit an der „Zauberflöte" noch mehr geschwächt. Der Komponist mochte fühlen, daß seine Tage gezählt seien. So sah er in dem geheimnisvoll auftretenden Diener des Grafen Walsegg, der ohne jegliche Namensnennung ein „Requiem" bestellte, seinen eigenen Todesboten. Er wurde den Gedanken nicht los, daß er seine eigene Seelenmesse schreibe, und so hat er in das Werk auch das Tiefste hineingelegt, was er als Mensch und Musiker zu sagen hatte. Er sollte es nicht mehr vollenden. Erst sein Schüler Süßmayer hat es später nach den weitgehenden Angaben und Entwürfen des Komponisten in schönster Weise vollendet. Mozart selbst schloß am 5. Dezember 1791 die Augen, die so froh in die Welt geblickt hatten, die durch alle Kümmernisse, alles Elend hindurch das sonnige Land der Schönheit erschaut hatten. — An einem wüsten Wintertage fuhr der „Kondukt dritter Klasse", da die Mittel fehlten um ein besseres Begräbnis zu verschaffen, nach dem Friedhof von St. Marx hinaus. Die wenigen Freunde, die bei der Einsegnung der Leiche in der Kirche zugegen gewesen waren, hielten dem Wetter nicht stand und kehrten um. Seine treue Frau war vor Schmerz und Elend krank bei einer fremden Familie. Mozart war draußen in einer allgemeinen Grube bestattet worden. Als seine Frau auf den Kirchhof kam, war ein neuer Totengräber da, der ihr keine Auskunft geben konnte. So wissen wir noch heute nicht die Stätte, wo seine Gebeine die letzte Ruhe gefunden. Stolze Denkmäler künden heute von des Volkes dankbarem Gedenken an seinen Lieblingskünstler. Das unvergänglichste bilden seine Werke, aus denen die sonnigste Schönheit der Musik in ewiger Jugend ihre belebende Kraft ausstrahlt.





Neuntes Buch.

Beethoven.

Auch die Kunstgeschichte ist Zeitgeschichte. Wer in der Kunstgeschichte nur die Geschichte der Kunstformen sieht, mag dem widerstreiten. Die Kunstform als solche hat ihre eigene Entwicklungsgeschichte, reicht zwar mit ihren Anfängen auch in Zeitverhältnisse hinein, ist aber in ihrer Entwicklung mehr ein Spiel unabhängiger Kräfte. Wohl aber wurzelt der Kunstinhalt jedes Kunstwerks im Boden seiner Zeit, mag er auch noch so gewaltig und groß sein, noch so sehr die erst für die Zukunft wertvollen Keime in sich tragen. Dieser Inhalt, diese Seele des Kunstwerkes ist aber das Wichtigste. Gerade unserer deutschen Auffassung von Kunst entspricht es, daß sie die Kunstform nach ihren Bedürfnissen schaffe. Alle Form ist nur die Ausdrucksweise eines Inhalts. In der Musik tritt dieses Verhältnis später hervor als in den anderen Künsten, so daß noch ein neuerer Ästhetiker die Losung ausgeben konnte, die Musik sei „tönend bewegte Form". Auch hierbei konnte man schon sagen, daß der Nachdruck auf dem „bewegt" liegt, daß die Bewegung dann die Seele wäre. So ist es in der Tat für die Anfänge der Musik und für ihre ursprünglichen Formen: der Rhythmus ist hier die beseelende Kraft, und Rhythmus ist Bewegung. —

Auf der langen Wanderung, die wir bis hierher zurückgelegt haben, sahen wir, wie die Musik immer inhaltreicher wurde. Das Seelenleben in ihr, durch sie auszudrücken wird das Ziel. Aus dem Seelenleben der Gesamtheit löst sich das des Einzelnen ab; aus der

allgemein gültigen Aussprache dieses Fühlens des Einzelnen wird die nur ihm persönlich zukommende. Je stärker so der seelisch-geistige Inhalt der Musik wird, umso mehr muß sie als ein Ausfluß der gesamten Zeitströmung und Zeitstimmung erscheinen. Wir dürfen freilich nicht vergessen, daß wir es hier mit dem Ausdruck des Seelischen, also des Körperlosen, des von allem Zufälligen der Erscheinung Befreiten, des ewig Gültigen im zeitlich Vorübergehenden zu tun haben. Nicht die äußeren Geschehnisse einer Zeit können sich in der Musik offenbaren, sondern das tiefste, oft geheimgehaltene Fühlen, das innerliche Sehnen. Darum konnte die Musik erst dann zum starken Ausdruck der Zeit werden, als der Einzelne, der von seinem Seelenleben kündete, sich als wesentlichen Faktor der Zeit betrachten konnte, als jeder Einzelne zum Miterleber der Zeit wurde. Daß es dazu gekommen ist, unterscheidet das 19. Jahrhundert von den vorangehenden. Die Musik des 19. Jahrhunderts ist darum im geistigen Inhalt eine neue Kunst. Sie ist von der vorangehenden im Wesen verschieden, auch dort, wo sie in der Form nur die Vollendung und Erfüllung des 18. Jahrhunderts ist.

Den stärksten Markstein in der ganzen Musikgeschichte bildet Beethoven. Man kann die Musikgeschichte in die Zeit vor ihm und nach ihm zerlegen, oder genauer sogar die zweite Hälfte als seine Zeit bezeichnen, denn wir stehen noch völlig in ihr. Wir können uns heute auch gar nicht denken, daß die Musik jemals ein höheres geistiges Ziel finden könnte, als das ihr von Beethoven gesteckte, in so einzigartig tiefer Weise hat er die Stimmungen und Strömungen der neuen Zeit auf ihr Ursprünglichstes, auf ihr ewig Geltendes verdichtet. Der Mittel, zu dem Ziele zu gelangen, bleiben trotzdem noch viele.

Eine der gewaltigsten Kraftentfaltungen der Menschheit scheidet die Neuzeit von der Vergangenheit. Der Blutstrom der französischen Revolution bildet die Grenze. Eine Welt wurde von ihm verschlungen. Aber soviel diese Revolution zerstört hat, wir denken ihrer gerade als Zerstörerin mit Dankbarkeit. Denn was sie zermorschte, mußte zugrunde gehen. Aufzubauen freilich hat diese Zeit nicht vermocht. Wohl aber hat sie das größte Tatgenie hervorgebracht, das der Welt, die eben die Macht der Masse erfahren hatte, die Übermacht der Persönlichkeit offenbarte: Napoleon. Aus dem Sprößling der Räuberinsel ward er zum Kaiser der Welt. Daß er sich zum Tyrannen der Welt zu machen strebte, durch deren Frei-

werdung seine Erscheinung allein ermöglicht worden, war die Ursache seines Untergangs, zerstörte den Segen seines Wirkens. Das war nach der Revolution die zweite schwere Enttäuschung für die hochstrebenden Geister, die sich an der „herrlichen und herrschenden Erscheinung der Freiheit" (Goethe) erfreuen zu können hofften.

Aber konnte sich der Einzelne noch nicht im höchsten Sinne frei fühlen, so mußte er doch sich selber fühlen. Es war so viel zerbrochen, so viel neugestaltet. Man hatte im wirklichen materiellen Leben so das ungeheure Vermögen eines Einzelnen erfahren, daß der Individualismus, die Selbstherrlichkeit des Einzelwesens zur Erkenntnis werden mußte. Freilich, die Welt hatte nur für ein Tatgenie Platz. Und selbst dieses, Napoleon, war eine Träumernatur. Nur daß er seine Träume zu verwirklichen vermochte. Der anderen geistigen und künstlerischen Genies (Byron, Shelley, Chateaubriand und anderer) bemächtigte sich, im Hinblick auf die Kluft zwischen dem Sehnen und den Möglichkeiten des Einzelnen, die Melancholie.

Deutschland, das streng genommen das jüngste der Kulturvölker war, denn seine Geschichte reichte jetzt eigentlich nur bis zum Dreißigjährigen Kriege zurück, war glücklicher als die älteren Kulturnationen. Es war politisch so unfertig, als äußere Macht so zerfallen, daß es für die tätige Mitarbeit an der Weltgeschichte unberufen schien. Wir wissen, wie ein Goethe selbst in der Zeit der Befreiungskriege die Entwicklung des Deutschtums nur durch geistige Arbeit erwartete. Schiller aber hatte das Vermächtnis hinterlassen: „Hoch über Zeit und Raum schwebt lebendig der höchste Gedanke". Wir hatten geistig in dieser Zeit unendlich viel erlebt. Sturm und Drang, Klassizität und Romantik stehen in der Literatur fast nebeneinander. Dazu erhebt sich jetzt zum ersten Male in voller Kraft der deutsche Universalismus. Was an großen und lebendigen Kräften in der Welt ist, zieht er an sich und verarbeitet es, in der Dichtung wie in der Wissenschaft. Dann wird uns der eine, der all die scheinbar widersprechenden und zerfahrenen Strömungen der Zeit an sich und in sich erlebt und sie durch die prächtige Kraft seiner Persönlichkeit für das Leben zur Einheit schmilzt: Goethe. Es ist bei ihm ein Nacheinander, wie die Zeit der Entwicklung es mit sich bringt; als Mensch schuf er daraus die Einheit, in seiner Kunst bleibt es Nacheinander und nur der „Faust", der sich ja auch äußerlich um sein ganzes Leben und Schaffen spannt, faßt die verschiedensten Kräfte zusammen, ohne sie aber künstlerisch zur letzten Einheit zu führen. Der aus allen diesen

Strömungen und Gedanken der Zeit uns das einheitliche Kunstwerk geschaffen, war

Beethoven.

In ihm ward das Sehnen und Wollen der neuen Zeit zum erstenmal Gestalt. In der Musik, da es sonst nicht möglich war. Die Reaktion die sich nach der starken Tatentfaltung des deutschen Volkes in den Befreiungskriegen, die zu Freiheitskriegen geworden waren, auf die Welt gelegt hatte, unterdrückte nicht nur das staatliche Leben, sondern auch das der Wissenschaft und jener Kunst, deren Inhalt sichtbar wird. Nur die Musik war in dieser Triumphzeit der Zensur frei. So ward sie zur Aussprache alles dessen, was nach Gestaltung rang, aber den lastenden Einflüssen der herrschenden Gewalt gegenüber nicht verwirklicht werden konnte. Sie ward es durch Beethoven.

1. Lebensgang und Charakter.

Ludwig van Beethoven wurde wahrscheinlich am 16. Dezember 1770 zu Bonn geboren, da er am Tage nachher getauft worden ist. Sein Geburtshaus läßt uns mit den drei niedrigen Stuben im Hinterhause, die die Eltern bewohnten, in recht kärgliche Verhältnisse einblicken, wenn auch im Vaterhause wohl niemals gerade Mangel am notwendigsten herrschte. Noch zu Großvaters Zeit hatte man sich sogar in guten Verhältnissen befunden. Er war aus Antwerpen gebürtig und wohl 1731 nach Bonn eingewandert, wo er zuletzt Hofkapellmeister beim Kurfürsten Klemens August gewesen war. Als er starb, war der Knabe, der diesen Namen zu einem der glänzendsten in der Welt machen sollte, drei Jahre alt. Ludwigs Vater, Johann, war gleichfalls Musiker, wirkte seit 1756 als Tenorist am Kurfürstlichen Hofe, fand aber keine sichere Lebensführung, vertat sein Gut und verkam im leidigen Hang zum Trunk auch moralisch immer mehr. 1767 hatte er sich mit Magdalena Keverich verheiratet. Das erste Kind starb. Darauf folgte unser Ludwig. Von den übrigen Geschwistern blieben noch zwei Brüder, Karl und Johann, am Leben. Sie waren nicht so stark wie der ältere, um über die unordentlichen Neigungen, die sie ererbt hatten, in gleicher Art Meister werden zu können, und haben viel dazu beigetragen, den Lebensweg des sehr viel auf seine Familie haltenden Meisters zu trüben.

Bei diesen Verhältnissen im elterlichen Hause wundert es uns nicht, daß der Unterricht des Knaben, wenn auch äußerlich streng, doch

nicht zweckmäßig oder planvoll war. Der Schulunterricht ließ viel zu wünschen übrig, und im eigentlichen Schulwissen hat es Beethoven auch zeitlebens nicht weit gebracht. Dagegen hat er an seiner tieferen geistigen Bildung unablässig so gearbeitet, daß wir ihn zu den gebildetsten unserer Musiker zu rechnen haben.

Beethoven war kein eigentliches Wunderkind. Als Klavierspieler ist er zwar auch schon in jungen Tagen öffentlich aufgetreten, und seine ersten Kompositionen (drei Klaviersonaten) sind auch bereits 1781 erschienen. Aber es geht aus allem hervor, daß schon der Knabe Beethoven mehr auf inneren Gehalt ausging, als auf äußeren Glanz. So in der Kunst, so im Leben. Er hat dann seit 1780 von verschiedenen Lehrern Unterricht erhalten, unter denen Chr. Gottl. Neefe (1748—1798) der bedeutendste war. Neefe war seit 1782 Hoforganist. Ein Schüler Hillers, war er nicht nur gediegener Musiker und wissensreicher Mann, sondern auch ein wirklich gebildeter Mensch. So verdankt ihm Beethoven sicher viel, und zwar noch mehr für seine moralische Weltanschauung, als gerade für die Musik. Schon im Sommer 1782 wurde der junge Beethoven sein „Vikar" bei der Orgel. Der junge Organist muß bald Aufsehen erregt haben, vor allem durch die kühne Art seines Modulierens. Die frühzeitigen Kompositionen, die jetzt und in den nächsten Jahren entstanden, zeigen starken Einfluß Ph. Em. Bachs, daneben vor allem den Mozarts und Haydns. Mit den beiden letzteren kam Beethoven auch in persönliche Berührung. Mozart lernte er im Frühling 1787 zu Wien kennen, und wahrscheinlich hat er auch einigen Unterricht bei ihm genossen. Dann rief ihn die Nachricht von der schweren Erkrankung der Mutter zurück. Sie überlebte sein Kommen nicht lange, am 17. Juli 1787 ist sie gestorben. Beethoven hat sie aufs innigste betrauert. Sie war ihm eine wahre Freundin gewesen. Mit ihrem Hinscheiden verlor das Haus den letzten sicheren Halt. Der eigentliche Fürsorger für den Vater und die beiden jüngeren Brüder war Ludwig.

Der pockennarbige, störrische Jüngling muß etwas an sich gehabt haben, was edle Menschen anzog. Sonst hätte er kaum als Sohn eines verlumpten Musikers in dieser Weise den Zutritt zu besseren Häusern und die Freundschaft vornehmer und edler Menschen gefunden. Besonders dankbar dachte Beethoven bis zuletzt an den Verkehr im Hause der Witwe von Breuning, wo er wie ein Kind gehalten war und beste Förderung in geistiger und seelischer Hinsicht erfuhr. „Sie verstand es, die Insekten von den Blüten fernzuhalten". In der gleichen

Familie verkehrte auch F. G. Wegeler, der, ebenso wie der Sohn des Hauses Stephan Breuning, Beethoven zum Lebensfreunde wurde. Am wertvollsten wurde zunächst für ihn die Bekanntschaft mit dem Grafen Ferdinand E. G. Waldstein, die wohl bald nach der Rückkehr des jungen Künstlers aus Wien angeknüpft worden ist. Waldstein hat ihn vielfach in unaufdringlicher Weise unterstützt, hat es durch seinen Einfluß beim Kurfürsten durchgesetzt, daß dem jungen Beethoven, nachdem sein Vater wegen völliger Unzurechnungsfähigkeit aus seiner Stellung entlassen worden war, die Hälfte des Gehalts weiter bezahlt wurde. Er war es wohl auch, der es durchsetzte, daß der junge Komponist jetzt nochmals nach Wien geschickt wurde, um bei Haydn Unterricht zu erhalten.

Wir dürfen das Erleben in Beethovens Jugend nicht zu gering anschlagen, auch wenn es nicht so glanzvoll war wie etwa das Mozarts. Er hatte in Bonn, außer den Genannten, noch eine Reihe anderer Bekannter aus gebildeten und guten Familien, in deren Verkehr sich sein reger Geist das wohl aneignen konnte, was die Schule vernachlässigt hatte. In musikalischer Hinsicht hatte er Klavier, Orgel und Violine vollauf beherrschen gelernt und an der Hand eines gewandten Lehrers auch seine Kompositionsbegabung erprobt. Reich waren die Anregungen aus der Natur. Beethoven hat bis an sein Ende mit Sehnsucht des Rheins und der rheinischen Landschaft gedacht. Schon in diesen Jahren hat sich die für seine Kunst so bedeutsame Naturliebe in langen Wanderungen und fröhlichem Umherschweifen in diesem sonnigen Landstrich ausgebildet. Dann aber war seine Heimat vor allen anderen Gegenden in Deutschland geeignet, ihm ein starkes Miterleben mit den gewaltigen Zeitereignissen in Frankreich zu ermöglichen. Die französische Revolution ist in Deutschland nirgendwo mit solcher Anteilnahme verfolgt worden, wie am Rhein. Der angeborene Freiheitssinn der Bevölkerung bewirkte dies stärkere Erleben, gleichzeitig mit der Tatsache, daß die politischen Ereignisse drüben alsbald ihre Schatten auf die Verhältnisse des Rheinlands hinüberwarfen. — Die Kompositionen aus dieser Zeit — Quartette, Trios, Lieder, Präludien und Kantaten — verschwinden neben den Werken der späteren Jahre. Aber an sich betrachtet stehen sie unter der zeitgenössischen Literatur auf hoher Stufe.

Am 29. Oktober 1792 hat Graf Waldstein in Beethovens Stammbuch geschrieben: „Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung Ihrer so lange bestrittenen Wünsche. Mozarts Genius trauert noch

und beweinet den Tod seines Zöglings. Bei dem unerschöpflichen Haydn fand er Zuflucht, aber keine Beschäftigung; durch ihn wünscht er noch einmal mit jemandem vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: Mozarts Geist aus Haydns Händen." Mozart war seit einem Jahre tot, als Beethoven im November 1792 in Wien eintraf. Der Unterricht bei Haydn nahm wohl bald seinen Anfang, brachte aber nicht die erwarteten Früchte. Haydn war immerhin schon ein Sechziger; Unterricht hatte auch er niemals gern gegeben und war wohl jetzt, als er von seinen Londoner Triumphen zurückkam und bald an eine zweite Reise nach England dachte, noch weniger dazu aufgelegt als sonst. So erkannte Beethoven auch bald die Lässigkeit, mit der Haydn bei der Sache war, ließ sich freilich seine Verstimmung nicht merken, wenn auch zeitweilig seine Achtung vor dem älteren Meister darunter gelitten hat. Er nahm hinter des Alten Rücken noch Unterricht bei Schenk, dem Komponisten des „Dorfbarbiers". Nach Haydns Abreise wandte sich der Lernbegierige an den berühmten Theoretiker G. Albrechtsberger, der in seiner gewissenhaften Lehrmethode vor allem die strengen Kompositionsformen mit seinem oft recht eigenwilligen Schüler durchstudierte.

Im Grunde genommen hat aller Unterricht für Beethoven nicht unmittelbare Bedeutung gehabt. Dazu war er von Kind an zu selbständig und eigenwillig. Vor allem aber faßte er alle Kunstform immer nur als Handwerkszeug und nie als Selbstzweck auf, was ja den rechten Fugenkomponisten niemals gefallen kann. So wollte er, daß man die Harmonielehre und den Kontrapunkt schon als Kind erlernen müßte, „damit, wenn Phantasie und Gefühl erwachen, man sich schon regelrecht zu erfinden angewöhnt hat". Ein andermal sagte er: „Was Fehler angeht, so brauchte ich wegen mir selbst den Generalbaß nie zu lernen; ich hatte von Kindheit an ein solches zartes Gefühl, daß ich es ausübte, ohne zu wissen, daß es so sein müsse". Seine ganze freiheitliche Natur bäumte sich gegen den Zwang der strengen Formen auf. Gleichwohl hat er natürlich auch durch den Unterricht anderer und durch die Betrachtung der bedeutenden Werke der Meister viel gelernt. Auch von den Italienern. So hat er zeitweilig, zwischen 1793 und 1802, bei Salieri Unterricht genossen.

Man fühlt, wie Beethoven mit der sicheren Beherrschung des Handwerks die Freiheit der Bewegung gewinnt, an seinen jetzt entstandenen Werken, unter denen die Klaviersonaten Opus 2, 7, 10, die Cellosonate Opus 5, die Salierisonate für Klavier und Violine

Opus 12 und die drei Klaviertrios die bedeutendsten sind. Die letzteren bezeichnete Beethoven, als ob er damit zeigen wollte, daß er sich jetzt auf eigene Füße gestellt habe, als Opus 1. Sie sind 1795 erschienen und hatten, dank der regen Subskription vieler hochgestellter Persönlichkeiten, einen schönen Erfolg. Die Klaviersonaten des Opus 2 sind Haydn gewidmet.

Beethoven war in Wien schnell bekannt geworden. Er hatte gute Empfehlungen an die vornehmen Kreise, in denen sich ja das wichtigste Musikleben der Zeit abspielte. Auch bedurfte es nicht der tieferen Einsicht in seine Kompositionsbegabung, da er als Werbungsmittel sein hervorragendes Klavierspiel besaß. Als Klavierspieler ist er 1795 zuerst vor der großen Öffentlichkeit aufgetreten. Der Erfolg war sehr stark und ermutigte ihn zu einer Konzertreise, die über Prag, Nürnberg nach Berlin führte. Auch hier hat er in der Öffentlichkeit und bei Hofe mit großem Erfolge gespielt. — Beethovens Klavierspielen war nicht besonders exakt, auch nicht gerade virtuos, obwohl er sich in der Technik die schwersten Aufgaben stellen konnte. Sein bester Schüler, Ries, rühmt den unwiderstehlichen Zauber, der von seinem Spiel ausging. Aber das Höchste, was Beethoven als Klavierspieler zu geben hatte, war sein freies Phantasieren. Czerny erzählt uns einen bezeichnenden Fall: Der berühmte Pleyel war 1805 nach Wien gekommen und führte seine Kompositionen beim Fürsten Lobkowitz auf. Beethoven, der zugegen war, wurde schließlich fast mit Gewalt zum Klavierspiel gezwungen. „Unwillig reißt er vom Violinpult die noch aufgeschlagene zweite Violinstimme des Pleyelschen Quartetts, wirft sie auf das Pult des Fortepianos und beginnt zu phantasieren. Noch nie hatte man ihn glänzender, origineller und großartiger improvisieren gehört, als an jenem Abend. Aber durch die ganze Improvisation gingen in den Mittelstimmen wie ein Faden oder Cantus firmus die an sich ganz unbedeutenden Noten durch, welche auf der zufällig aufgeschlagenen Seite jenes Quartetts standen, während er die kühnsten Melodien und Harmonien in brillantestem Stil darauf baute. Der alte Pleyel konnte sein Staunen nur dadurch zeigen, daß er ihm die Hände küßte.“ Nach solchen Improvisationen pflegte Beethoven in ein laut schallendes vergnügtes Lachen auszubrechen. Das war wohl das Losschütteln der überirdischen Kraft, die ihn gepackt hatte, ein Verbergen des Gewaltigen, was er eben erlebt, vor der neugierigen Menschheit. Denn Beethoven war nichts mehr zuwider, als genialisches Gehaben und Virtuosentum. Seine Haltung

am Klavier war ruhig, edel und schön, ohne die geringste Grimasse. Gegen die Helden von der Fingergeläufigkeit und der Gefühlsaffektion hat er manches böse Wort geschleudert.

Beethoven hatte in den ersten Häusern Wiens wohl hauptsächlich dank den Empfehlungen des Grafen Waldstein alsbald Zutritt gefunden. Die Fürsten Lichnowsky und Lobkowitz, Graf Brunswick, Baron van Swieten seien aus der großen Zahl der vornehmen Gönner genannt. Die Art, wie er hier verkehrte, ist im höchsten Grade bezeichnend für den Wandel der Zeiten, wenn wir an Haydns etwas dienerhafte Stellung am Hofe der Esterházy und Mozarts unwürdige Behandlung am Salzburger Fürstbischofshofe denken. Allerdings verblieb das Hauptverdienst doch Beethoven selber. Er war der erste, der sich mit stolzem Bewußtsein Künstler nannte, der den Adel der Kunst als eine Veredlung des Menschen empfand und deshalb auch für den Träger der Kunst die höchste gesellschaftliche Stellung in Anspruch nahm. Durch sein ganzes Leben ist diese Selbstherrlichkeit im Verkehr mit den Großen für Beethoven ein Grundsatz geblieben. Es gibt ja der Anekdoten unzählige, die von seinem manchmal drastischen, ja schroffen Verhalten künden. Er ist darin der echte Sohn der neuen Zeit, die freilich nur wenige so starke Charaktere hervorgebracht hat, wie ihn. „Mit Menschen, welche an mich nicht glauben wollen, weil ich noch nicht den allgemeinen Ruf habe, mag und kann ich nicht umgehen," äußerte er schon 1798, als ihm im Salon des Fürsten Lobkowitz ein Kavalier nicht mit der schuldigen Achtung begegnet war. Dem Fürsten Lichnowsky, der ihn zum Spiel vor der französischen Einquartierung hatte zwingen wollen, schrieb er zornerfüllt: „Fürst, was Sie sind, sind Sie durch Zufall und Geburt; was ich bin, bin ich durch mich. Fürsten hat es und wird es noch tausende geben, Beethoven gibts nur einen." „Mein Adel ist hier und da," sagte er, auf Kopf und Brust deutend, als er vom Gerichtshof nach seinem Adelsprädikat „van" gefragt wurde. Dabei konnte er mit voller Wahrheit am Ende seines Lebens sagen: „Frei bin ich von aller kleinlichen Eitelkeit; nur die göttliche Kunst, nur in ihr sind die Hebel, die mir Kraft geben, den himmlischen Musen den besten Teil meines Lebens zu opfern." Als seinen Lebensgrundsatz hatte er schon 1793 in ein Stammbuch geschrieben: „Wohltun, wo man kann, Freiheit über alles lieben, Wahrheit nie, auch sogar am Throne nicht verleugnen." Man hat auch damals in den hochgestellten Kreisen offenbar dieses Selbstbewußtsein Beethovens richtig als das empfunden, was

es war. Für die gesellschaftliche Achtung, die Erkenntnis der Bedeutung des Künstlertums an sich, hat kein anderer so viel gewirkt, wie Beethoven, der zeitlebens keinerlei Amt noch äußere Würde besaß und in bescheidensten Verhältnissen lebte.

„Fürs erste geht's mir gut, recht gut. Meine Kunst erwirbt mir Freunde und Achtung, was will ich mehr!" so schrieb Beethoven 1796 an seinen Bruder. In dieser Zeit ging es ihm wirklich gut. Eine frische Heiterkeit, der Ausdruck körperlicher und geistiger Gesundheit, erfüllte sein ganzes Wesen, sprach sich auch in seinem Schaffen aus. Mit dem Jahre 1799, in der „Sonate pathétique“, treten zum erstenmal starke melancholische Stimmungen in seinen Werken hervor. Es war die Melancholie der Liebe. In Beethovens Leben hat die Liebe zur Frau wie eine Naturmacht gewaltet. Er war fast 50 Jahre, als er schrieb: „Nur Liebe — nur sie vermag dir ein glückliches Leben zu geben — o Gott — laß mich sie — jene endlich finden — die mich in Tugend bestärkt — die mir erlaubt — mein ist." Er hat sie nie gefunden. Dabei war, wie sein vertrauter Jugendfreund Wegeler erzählt, „Beethoven nie ohne eine Liebe und meistens von ihr in hohem Maße ergriffen." Es ist eine ganze Galerie edler und meist sehr schöner Frauen, denen wir in Beethovens Liebesleben begegnen. Wir haben fast immer dasselbe Bild, daß Beethoven in starker Leidenschaft nach der Vereinigung strebt, der sich irgendwelche äußeren Hemmnisse entgegenstellen. Der allbekannte Brief an die „unsterbliche Geliebte" — es ist bezeichnend, daß sich nicht feststellen läßt, wer diese ist, obwohl Thayers Vermutung, es sei die Gräfin Therese Brunswick viel Wahrscheinlichkeit für sich hat — zeigt am besten die Gewalt der Empfindung, zeigt auch das echt Männliche und stark Ideale derselben. In der Tat ist Beethoven zeitlebens eine durchaus reine, keusche Natur gewesen. „Es ist einer meiner ersten Grundsätze, nie in einem anderen als freundschaftlichen Verhältnis mit der Gattin eines andern zu stehen, nicht möchte ich durch solch ein Verhältnis meine Brust mit Mißtrauen gegen diejenige, welche vielleicht einst mein Geschick mit mir teilen wird, erfüllen; und so das schönste, reinste Leben mir selbst verderben," schrieb er an Frau Marie Bigot. Und im Tagebuch lesen wir: „Sinnlicher Genuß ohne Vereinigung der Seelen ist und bleibt viehisch". Ich habe dem ganzen Liebesleben Beethovens gegenüber das Gefühl, als offenbare sich in ihm weniger das Bedürfnis nach Liebe, als die Notwendigkeit Liebe zu geben. Es hat innere Gründe, wenn die Beziehungen zu den

Frauen aufhören, als er seine ganze Liebe auf den zum Sohne angenommenen Neffen Karl überträgt. Wir, die wir sein ganzes Leben übersehen, haben ja auch das sichere Gefühl, daß er ein dauerndes Glück in der Liebe nie hätte finden können. Er brauchte seine ganze Persönlichkeit für seine Kunst. Diese aber bedurfte immer wieder der starken Erschütterungen ihres Gestalters. Die Liebe in diesem bleibt jünglinghaft. Ein gewaltiger Sturm erschüttert den Baum bis in die Wurzeln; mit vulkanischer Wucht bricht die Feuerkraft seines Empfindens durch das Basaltgestein seiner strengen äußeren Lebensführung. Aber fast allsogleich wird das Ganze zum künstlerischen Erlebnis. Man braucht aber nur seine Kompositionen anzusehen, um zu erkennen, daß er niemals die Beute seiner Empfindungen wurde. Es war sein Schicksal, leiden zu müssen, damit er der Menschheit die Verklärung des Leides, die Überwindung des Schmerzes, das Hinaufarbeiten zur Freude verkünden konnte. Er sollte diese Fähigkeit einer viel schwereren Heimsuchung gegenüber, als alle diese Liebeserschütterungen ihm gebracht hatten, beweisen müssen.

Etwa von 1796 ab litt Beethoven immer häufiger an Störungen im Ohr. 1801 klagte er dem nun als Arzt wirkenden Freund Wegeler: „Mein Gehör ist seit drei Jahren immer schwächer geworden; meine Ohren sausen und brausen Tag und Nacht fort, ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu“. Trotz aller Kuren wurde es immer schlechter. Im Sommer 1802 nahm Beethoven auf den Rat seines Arztes in Heiligenstadt Aufenthalt, um sich zu schonen. Die Einsamkeit war ihm aber eher schädlich, denn sie begünstigte das Grübeln über den Zustand und seine Folgen, und als der Sommer vorübergegangen war, ohne daß Besserung eintrat, bemächtigte sich des Künstlers jene Verzweiflung, die in dem sogenannten „Heiligenstadter Testament“ vom 6. Oktober 1802 einen so erschütternden Ausdruck gefunden hat. Was es für ihn bedeuten mußte, gerade den Sinn zu verlieren, der für den Musiker am unentbehrlichsten erscheint, das können wir heute kaum mehr ermessen, nachdem gerade das Beispiel Beethovens uns ja gelehrt hat, daß damit die Musik im Menschen noch nicht tot zu sein braucht. Ihn aber hielt nur seine starke, sittliche Natur vom Selbstmord zurück. Mit dem Gehör ist es nachher von Jahr zu Jahr schlimmer geworden, bis er schließlich geradezu taub wurde, so daß er z. B. 1824 den Beifallssturm eines vollen Hauses nicht mehr vernahm. Allerdings muß es zu allen Zeiten wieder Augenblicke gegeben haben, wo sein Riesenwille den allmählich absterbenden

Gehörnerven wenigstens auf Augenblicke neue Spannkraft verliehen hat. Aber schon seit 1815 mußte er sich bei der Unterhaltung der Konversationsbücher bedienen, in die die Besucher ihre Fragen schrieben. Die Berliner Königliche Bibliothek bewahrt nicht weniger als 134 solcher Hefte, die für uns heute eine sehr wichtige Quelle für die Kenntnis des Meisters geworden sind. Aber so tragisch die Taubheit für Beethoven selber erscheint, wir müssen heute doch sagen, daß auch diese Prüfung ihm im höchsten Sinne zum Heile ausgeschlagen ist. Sicher wäre ohne diesen Abschluß von der äußeren Welt Beethoven niemals der Innenkünstler geworden, als den wir ihn verehren. Da ihm der Ton, die Erscheinungsform seiner Kunst versagt blieb, mußte er sich auf ihr innerstes Wesen zurückziehen. Durch Beethoven erst haben wir erkennen gelernt, daß das sinnlich hörbare Tonspiel nur die Hülle, nur die Art der Aussprache für das eigentlich Wesentliche, das seelische Erleben des Künstlers ist. „Dem erblindeten Seher", sagt Wagner, „dem Theiresias, dem die Welt der Erscheinung sich verschlossen und der dafür mit dem inneren Auge den Grund aller Erscheinungen gewahrt — ihm gleicht jetzt der ertäubte Musiker, der ungestört vom Geräusche des Lebens, nun einzig noch den Harmonien seines Innern lauscht, aus seiner Tiefe nur einzig noch zu jener Welt spricht, die ihm — nichts mehr zu sagen hatte. So ist der Genius von jedem Außer-sich befreit, ganz bei sich und in sich. Wer Beethoven damals mit dem Blick des Theiresias gesehen hätte, welches Wunder müßte sich dem erschlossen haben: eine unter Menschen wandelnde Welt, — das An-sich der Welt als wandelnder Mensch!"

Die Verzweiflung war nur eine vorübergehende Schwäche. Sie wandelte ihn manchmal noch an in besonders traurigen Zeiten, aber er, der schon zuvor gesagt hatte: „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen, ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht," gewann immer wieder auch über diese Prüfungen die Oberhand. Das Heiligenstadter Testament wurde im Geheimfach des Schreibtisches verschlossen. Auch seine näheren Freunde erfuhren nichts von der furchtbaren Krisis. Selbst die Lustigkeit des Lebens büßte er nicht völlig ein, wenn sie auch manchmal mehr den Eindruck des Galgenhumors macht. Aber die frohe, stolze D dur Symphonie (die 2.) ist in dieser kritischen Zeit entstanden, und von Kampf und Sieg kündigt die Eroica (3. Symphonie). Diese ist wahrscheinlich noch im Jahre 1802 begonnen und im nächsten Jahre vollendet worden. Sie führte ursprünglich den

Titel „Bonaparte“ und war der Ausdruck der glühenden Bewunderung Beethovens für Napoleon, in dem er den Verfechter der Menschenrechte, der idealen Republikaner verehrte. Darum zerriß er wütend das Titelblatt, das die Widmung trug, als er von Napoleons Usurpation des Kaiserthrones erfuhr. Die französische Revolution hatte ja überhaupt eine stark überwallende Begeisterung für die politischen Verhältnisse der Antike und ihr staatliches Leben mit sich geführt; die Gewalttat Bonapartes, der bald die Vergewaltigung der europäischen Staaten durch ihn folgte, hat dieses Idealbild schnell zertrümmert, hat die verschiedenen Völker zur Versenkung in die eigene Vergangenheit aufgerüttelt und so der Romantik den Weg geebnet.

Bei Beethoven offenbart sich das am stärksten in der Komposition der Oper „Leonore“, die, zwischen Mai und Oktober 1803 begonnen, unter mancherlei widrigen Umständen erst im Spätherbst 1805 vollendet und am 20. November dieses Jahres unter dem heute üblichen Namen „Fidelio“ zum ersten Male im Theater „an der Wien“ aufgeführt wurde. Der Zeitpunkt war schlecht gewählt. Kurz zuvor waren die Franzosen in Wien eingerückt, und es war wenig Sinn für große Kunstereignisse vorhanden. Die Oper wurde kühl aufgenommen, von der Kritik beinahe abgelehnt. Beethoven entschloß sich zu mancherlei Umarbeitungen. Die Ouvertüre erhielt dabei bereits die dritte Gestalt; aber auch bei der neuen Aufführung am 29. März 1806 war der Erfolg nicht so, daß das Werk sich hätte behaupten können. Erst in der dritten Umarbeitung von Treitschke mit einer vierten Ouvertüre im Jahre 1814, und vor allem durch die Aufführung im Jahre 1822, bei der die Schröder-Devrient die Hauptrolle sang, war der Sieg des herrlichen Werkes entschieden.

Beethoven hat, wie wir gehört haben, in diesem Werke viel geändert. „Man muß nicht so göttlich sein wollen, etwas hier oder da in seinen Schöpfungen nicht zu verbessern“. Er hatte hier selber die Fehler eingesehen, weil sie im Text beruhten. Sonst war er nach seinen Worten „nicht gewohnt, Kompositionen zu überarbeiten. Ich habe das nie getan, weil ich von der Wahrheit durchdrungen bin, daß jede teilweise Änderung den Charakter der ganzen Komposition verändert“. Beethoven hat sich überhaupt, im Gegensatz zu Mozart, zu keinerlei Zugeständnissen verstanden, was leicht erklärlich ist, da für ihn jede musikalische Verkündigung die Mitteilung eines Erlebnisses bedeutet. Für sein Verhältnis zum Text ist der

Ausspruch sehr bezeichnend: „Ich brauche einen Text, der mich anregt, es muß etwas Sittliches, Erhebendes sein. Texte, wie Mozart komponieren konnte, wäre ich nie imstande gewesen, in Musik zu setzen.“ Beethoven hat überhaupt ein sehr inniges Verhältnis zur Dichtung gewonnen. „Goethe und Schiller sind meine Lieblingsdichter, sowie Ossian und Homer.“ „Totschlagen hätte ich mich für Goethe lassen und zehnmal.“

Goethes Gedichte regten ihn zum Komponieren auf, durch ihre Sprache, „die wie durch Geister zu höherer Ordnung sich aufbaut und das Geheimnis der Harmonien schon in sich trägt“. Auch sonst hat, — das sei hier bereits vorweggenommen — Beethoven unermüdlich an seiner geistigen Bildung gearbeitet, und er konnte schon 1809 von sich sagen: „Es gibt keine Abhandlung, die so bald zu gelehrt für mich wäre — ohne auch im mindesten Anspruch auf eigentliche Gelehrsamkeit zu machen, habe ich mich doch bestrebt, von Kindheit an den Sinn der Besseren und Weisen jedes Zeitalters zu fassen.“

In diesen Jahren entfaltete Beethoven eine riesige Produktivität. Die vierte Symphonie wurde 1806 vollendet, die fünfte und sechste 1808. 1806 die Sonata appassionata, Anfang 1807 das unvergleichliche Violinkonzert in D dur, und so reihte sich eins der Riesenwerke an das andere.

Fanden nun auch die meisten dieser Werke weder bei der Kritik noch beim Publikum eigentlichen Beifall, so fühlte man doch immer die Überlegenheit seiner Stellung, und sein Ruhm als Komponist verbreitete sich durch die deutschen Lande. Gegen Ende des Jahres 1808 erhielt er von Jérome Napoleon, dem König von Westfalen, einen glänzenden Ruf als Kapellmeister nach Kassel. Beethoven lockte vor allem anderen die gebotene Gelegenheit, ohne jede Sorge und Rücksicht große Werke schreiben zu können. Jetzt, als ihnen der Verlust drohte, erkannten die Wiener Freunde, daß etwas getan werden müßte, den Gewaltigen, der noch keinerlei Ehrenstellung und keine sichere Einnahme sein eigen nannte, an die Donaustadt zu fesseln. Darum verpflichteten sich der Erzherzog Rudolph, Beethovens Schüler, und die Fürsten Joseph Lobkowitz und Ferdinand Kinsky dem Meister, unter der einzigen Bedingung, daß er Österreich nicht verlasse, ein Jahrgehalt von 4000 Gulden in Bankzetteln zu bezahlen. Die Tat der Gönner verdient höchstes Lob. Aber da wir in den Briefen Beethovens nachher immer wieder den Klagen über seine bedrängte Lage begegnen, erheischt die Gerechtigkeit, diese Gehaltsangelegenheit etwas

näher zu beleuchten. Die 4000 Papiergulden hatten zurzeit der Zeichnung einen Wert von etwa 3400 Mark. Infolge der Kriegszeiten sank dann der Kurswert des Papiers immer mehr, so daß Beethoven nach dem Schönbrunner Frieden günstigenfalls auf 1000 Gulden rechnen konnte. Die Not wurde allgemein, als 1811 durch das unglückselige Finanzpatent die früheren Guldenscheine im Werte auf ein Fünftel herabgesetzt wurden. Bald geriet der Fürst Lobkowitz in Vermögensverfall, Fürst Kinsky verunglückte. Mit seinem „Gehalt ohne Gehalt", wie Beethoven oft grimmig scherzt, hatte er fast lauter Ärger. Erst verhältnismäßig spät wurde die Summe in eine Silberrente umgewandelt, nach der Beethoven 900 Gulden, also etwa 1800 Mark bezog. Da das die einzige bestimmte Einnahme war, die ihm in seinem Leben zuteil geworden, wird man des Meisters vielfache Klagen wohl verstehen. Diese sind besonders laut geworden, seitdem er seinen Neffen an Sohnes statt zu sich genommen hatte, dessen Zukunft er finanziell sicherstellen wollte. Da der Meister allen praktischen Lebensfragen gegenüber hilflos wie ein Kind war, sah er wohl auch oft schwärzer, als es wirklich war, trotzdem es in der Tat manchmal am allernötigsten fehlte. Jedenfalls ist Beethoven niemals geldgierig gewesen und hat niemals, auch wenn es nach seinen Aussprüchen so scheinen könnte, um Geldgewinn etwas geschaffen. Auch er hat „Gelegenheitsarbeiten" übernommen. Eine solche ist ja rein äußerlich aufgefaßt, auch die „Missa solemnis", und das spricht beredt genug. Auch in den Zeiten der Not war Beethoven stets ein hilfsbereiter Freund und opferwillig mit seiner Kunst für die Armen.

Die bösen Kriegszeiten, die vielen Störungen des äußeren Lebens, die sie im Gefolge hatten, beeinträchtigten auch seine Produktivität. In den Jahren 1809 bis 1811 ist verhältnismäßig wenig entstanden. Aber Beethoven konnte mit vollem Recht noch in seinen letzten Lebensjahren von sich sagen: „Es heißt bei mir immer: nulla dies sine linea, und lasse ich die Musen schlafen, so geschieht es nur, damit sie desto kräftiger aufwachen". Jetzt wurde in raschen Zügen die großartige siebente Symphonie beendet, die irischen und schottischen Gesänge bearbeitet und auch die achte Symphonie geschaffen. Damals, 1812, hat Beethoven in Teplitz auch Goethe persönlich kennen gelernt, nachdem er zuvor im Verkehr mit Bettina von Arnim viel über ihn erfahren hatte. Bettina hat über Beethoven vieles geschrieben, was wohl nicht genau der historischen Wahrheit entspricht. Aber sie hat jedenfalls in einer sonst fast unerhörten Weise in die Seele des

geheimnisvollen Titanen hineinzuhorchen verstanden. Wie sie Beethoven reden läßt, mag zumeist nicht stimmen; was sie ihn sagen läßt, ist echt. Goethe, für den Beethoven tief fühlte, hat seiner ganzen Art der Musikauffassung nach, kein innigeres Verhältnis zu ihm gefunden. Das hat auch den inneren Grund, daß der zur Ruhe gelangte, abgeklärte Weimarer mit dem stürmischen Titanen, der jeder äußeren Lebenskultur bar war, nicht harmonieren konnte.

Es folgten die Siege von 1813. Beethoven feierte sie mit einer eigenartigen, aber doch etwas äußerlich gewaltsamen „Schlachtsymphonie", unter dem Titel „Auf Wellingtons Sieg bei Vittoria". Gerade dieses Werk, das mit Recht nicht in der hehren Neunzahl seiner Symphonien steht, gewann Beethoven den stärksten äußeren Erfolg. In mehreren großen Konzerten feierte er damals gewaltige Triumphe. Jetzt schlug auch der neueinstudierte „Fidelio" ein, und als die Fürsten Europas sich zum Wiener Kongreß versammelt hatten, feierte er noch einmal ein äußeres Zeitereignis in einer Kantate „Der glorreiche Augenblick". Beethoven hat damals ausgekostet, was die Welt an äußeren Triumphen darbieten kann. Um so wertvoller ist, wenn wir in seinem Tagebuch diesen Triumphen gegenüber lesen: „Alles, was leben heißt, sei der Erhabenen geopfert und ein Heiligtum der Kunst". Mehr noch als zuvor, wandte er sich ab von der Welt und wohnte einsam in seiner Kunst.

Allerdings, das Leben riß ihn in den nächsten Jahren gewaltsam in seine Strudel hinein. Er, der so einsam durchs Leben gegangen war, wurde jetzt mit schweren Vatersorgen überhäuft. Sein Bruder Karl war am 15. November 1815 gestorben und hatte testamentarisch Beethoven zum Vormund seines minderjährigen Sohnes Karl berufen. Beethoven faßte diese Pflicht mit heiligem Ernste auf und beharrte nun mit der ganzen Hartnäckigkeit seines Wesens auf der Durchführung der von ihm als richtig erkannten Erziehungsgrundsätze. Dazu gehörte die Fernhaltung der Mutter, einer sittlich haltlosen Frau. Das gab endlose Plackereien, für die der Meister „den süßen Trost hatte, ein armes unschuldiges Kind aus den Händen einer unwürdigen Mutter gerettet zu haben". Den ganzen Reichtum seines liebevollen Herzens hat Beethoven diesem Neffen, den er an Sohnes statt annahm, geschenkt. Er hat nur Kummer und Sorge geerntet. Der Neffe war begabt und in der Anlage gut, aber eine schwache, leichtsinnige Natur. Immer wieder verzieh der gekränkte Meister. Eine Masse von geistiger Unruhe kam ihm damit in sein Leben und

raubte ihm die Ruhe und zumal auch die Zeit zu seiner Kunst. Überdies aber wurde jetzt sein materielles Dasein ungebührlich in den Vordergrund gerückt; einmal durch die großen Ausgaben für den Neffen, sodann aber, weil irgend ein Mittel zu einer selbständigen Führung des Haushalts gefunden werden sollte, da Beethoven nicht verkennen konnte, daß die teure Institutserziehung seinen Neffen nicht förderte.

Etwa von 1817 ab beginnen jene heut auf uns fast tragikomisch wirkenden Dienstbotennöte. Daß Dienstboten den tauben, wunderlichen, weltfremden Meister nicht würdigen konnten, ist ja selbstverständlich. Daneben steht fest, daß durch die langen Kriegszeiten, die vielerlei Not, auch durch die gründliche Amüsementsperiode des Wiener Kongresses das niedere Volk entsittlicht war. Es ist ganz sicher, daß Beethoven durch diese Verhältnisse körperlich und geistig gelitten hat, und damit — mögen diese Leiden praktischeren und weltgewandteren Naturen auch noch so kleinlich erscheinen — sind sie in seinem Lebensgange tragisch aufzufassen. Er, den es immer nach höchsten Werken drängte, mußte sich mit elendem Kleinkram befassen. „Das Tagtägliche erschöpft mich," stöhnt er auf; „übrigens bin ich in Verzweiflung, durch meinen Gehörzustand verdammt zu sein, mit dieser, der verworfensten Menschenklasse, mein Leben größtenteils zubringen zu müssen und zum teil von selben abzuhängen." Dabei fühlte Beethoven sehr deutlich, daß sein reizbarer Zustand für seine Umgebung eine Qual war. Auch den entsittlichenden Einfluß des steten Mißtrauens empfand er, ohne sich aber ihm entwinden zu können. So heißt es im Tagebuch nach der Entlassung eines Dieners: „Das Alleinleben ist wie Gift für dich bei deinem gehörlosen Zustand; Argwohn muß bei einem niederen Menschen um dich immer gehegt werden". Es kam hinzu, daß Beethoven außer seinem Gehörleiden noch sonst körperlich, vor allem durch peinliche Magenverstimmungen in diesen Jahren viel zu leiden hatte; auch das Leberleiden, an dem er später ernstlich erkrankte, wird schon jetzt seinen Anfang genommen haben. Einige Freunde, der unermüdliche Baron von Zmeskall und die treffliche Frau Nanette Streicher haben ja nach Kräften ihm zu helfen versucht, aber dauernd zu bessern vermochten auch sie nicht.

In dieser Zeit hat sich das Wesen Beethovens, der jetzt auch immer tauber und von der Welt abgeschlossener wurde, zu jener Wunderlichkeit entwickelt, die ihn der gewöhnlichen Welt als Narr erscheinen ließ. Er selber sagte mit Recht: „In meiner Lage bedarf

ich überall Nachsicht, denn ich bin ein armer, unglücklicher Mann". In den Jahren 1816 und 1817 ist denn auch nicht viel Wesentliches entstanden. Mit seiner ungemein zähen Natur überwand er auch diese Hemmnisse. Ein Landaufenthalt kräftigte ihn zu neuen Taten.

Der Landaufenthalt spielt in Beethovens Leben eine große Rolle. Beethoven ist der erste deutsche Musiker, für dessen Kunst das Zusammenleben mit der Natur von entscheidender Bedeutung geworden ist. Von jeher hatte er auf Wanderungen im einsamen Wald am besten „gedichtet, oder wie die Leute sagen, komponiert". „Nicht ohne meine Fahne darf ich kommen", sagte er gern, da er unterwegs mit flüchtigen Rissen in sein Skizzenbuch seine kühnen Tongedanken einzuzeichnen pflegte. Je mehr er durch seine Taubheit von der Welt abgeschlossen wurde, umsomehr bedeutete ihm die Natur. „Allmächtiger im Walde! ich bin selig, glücklich im Wald! Jeder Baum spricht durch dich, o Gott, welche Herrlichkeit in einer solchen Waldgegend! In den Höhen ist Ruhe — Ruhe ihm zu dienen". Diese Ausrufe finden sich auf einem Notenblatt von 1812. Dann wieder einige Jahre später: „Mein unglückseliges Gehör plagt mich hier nicht. Ist es doch, als wenn jeder Baum zu mir spräche auf dem Lande: heilig, heilig!" In der Pastoralsymphonie hat er dem Landleben das herrlichste künstlerische Denkmal gesetzt, das ihm je geworden. Dieser innige Zusammenhang mit der Natur ist wohl die einfachste Erklärung für die letzterdings trotz aller Schwierigkeiten der Form einfache und im gleichen Sinne wie Goethes größte Kunstwerke volkstümliche Kunst Beethovens. Er blieb immer im Zusammenhang mit der wohlgegründeten Erde. Durch sein starkes Verhältnis zur Natur war er bewahrt vor allen Verstiegenheiten, vor allem l'art pour l'art-Wesen, vor aller verschwimmenden Mystik, zu der er sonst durch die Weltabgeschiedenheit einerseits, durch die Schwierigkeit der dargestellten Probleme andererseits allzu leicht hätte kommen können. Das innige Leben mit der Natur hat ihn endlich auch, trotz alles Unglücks, bewahrt vor dem Pessimismus, hat ihm die Siegkraft seiner Natur immer aufs neue gestählt.

Er, der von sich sagen konnte: „Ich habe niemals dran gedacht, für den Ruf oder die Ehre zu schreiben. Was ich auf dem Herzen habe, muß heraus, und darum schreibe ich", ließ sich auch jetzt nicht herbei, in dieser Zeit der Not für Geld zu schreiben. In seinen Briefen findet sich ja manche Stelle, auch manche Klage, daß er „fürs Geld" schreibe. Man kann sich kaum denken, was er damit gemeint

hat. Es ist eher so, daß er ständig die innere Verlockung, die sich natürlich aufdrängen mußte, durch Kompositionen der Not ein Ende zu machen, zurückweisen mußte. Andererseits lasteten ihm jetzt so gewaltige Pläne auf dem Herzen, daß er auch an sich bedeutende, kleinere Arbeiten als eine Verzögerung des Großen, als eine Art Preisgabe empfand. Bei Beethoven ging die geistige Konzeption in viel stärkerem Maße der formalen Gestaltung des Empfangenen voraus als bei den großen Komponisten vor ihm. Sobald dieses geistige Erlebnis innerlich vollendet war, erheischte es naturgemäß auch bereits die künstlerische Gestaltung. Die aber vermochte bei den ungeheuren Schwierigkeiten, die sich entgegenstellten, nicht gleichen Schritt mit dem Erleben zu halten.

Schon im Sommer 1822 äußerte er in Baden zu Rochlitz: „Ha Faust, das wär ein Stück Arbeit! Da könnt' es was geben! — Aber ich trage mich schon eine Zeit her mit drei anderen großen Werken. Viel dazu ist schon ausgeheckt; im Kopfe nämlich! Diese muß ich erst vom Halse haben: zwei große Symphonien und jede anders; jede auch anders als meine übrigen, und ein Oratorium. Und damit wird's lange dauern; denn sehen Sie, seit einiger Zeit bring ich mich nicht mehr leicht zum Schreiben. Ich sitze und sinne und sinne; ich hab's lange; aber es will nicht aufs Papier. Es graut mir vorm Anfang so großer Werke. Bin ich drin: da geht's wohl." Die beiden Symphonien, die er damit meinte, waren die neunte und die zehnte, das Oratorium „Der Segen des Kreuzes". Das letztere ist gar nicht geschrieben worden, von der zehnten Symphonie haben wir nur Skizzen. Sein Geist aber war schon, als von diesen Werken noch nichts auf dem Papier war, voll von weiteren gewaltigen Gebilden: und er saß und sann darüber.

Noch völlig in die Form gebracht hat er seine zwei gewaltigsten Werke: die Missa solemnis und die Neunte Symphonie. Jene war in den ersten Monaten 1823 vollendet; begonnen worden war sie wohl schon 1819, denn sie sollte zur feierlichen Einsetzung seines Schülers, des Erzherzogs Rudolph, der zum Kardinal von Olmütz ernannt worden war, aufgeführt werden; das war für den März 1820 vorgesehen. Hier haben wir das deutlichste Zeichen dafür, daß ein äußerliches Ereignis zwar zum Anlaß für eine Komposition Beethovens werden konnte, daß deren Vollendung aber nach der inneren Notwendigkeit sich vollzog.

„Bei Bearbeitung dieser großen Messe war es meine Haupt-

absicht, sowohl bei den Singenden als bei den Zuhörenden religiöse Gefühle zu erwecken und dauernd zu machen". Beethoven war ein durch und durch religiöser Mensch. Ihm war wirklich Gott allgegenwärtig in der Natur. Wenn Beten das Emporheben der Seele zum Vater bedeutet, so hat keiner innigere Gebete geschaffen, als Beethoven an zahllosen Stellen seiner Tagebücher. Kirchlich gesinnt war Beethoven dagegen nicht. Man muß dabei bedenken, daß seine Jugend in die Zeit der Aufklärung fiel, daß diese eher dazu geeignet war, in jedem wahrhaft religiösen Menschen das kirchliche Gefühl zu ersticken. Auf seinem Sterbebette hat er eingewilligt, daß ein katholischer Priester hinzugezogen wurde, der ihm die Sakramente spendete. Als der Geistliche wieder gegangen war, sagte Beethoven zu den Freunden: „Plaudite amici, comoedia finita est". Es ist ein bitteres Unrecht an Beethoven, wenn man das so deuten wollte, als habe er die kirchliche Handlung als Komödie bezeichnet. Dem widerspricht nicht nur das Zeugnis der Anwesenden, daß die Handlung sehr erbaulich vor sich gegangen und daß Beethoven dem Priester dankbar die Hand geschüttelt habe, dem widerspricht die ganze feierliche Philosophennatur des Sterbenden, dessen ganzes Wesen so aufs Positive gerichtet war, daß er niemals sich dazu vermocht hätte, etwas zu verhöhnen, was anderen heilig ist. Die Komödie, deren Beendigung er ankündigte, war das Leben. Bei einem Menschen, in dessen Kunst so manches in die tiefsten Geheimnisse hinabreicht, darf man auch nicht alle menschlichen Handlungen nüchtern und sachlich erklären wollen. Der Empfang der kirchlichen Sakramente war ihm wohl ein Symbol für den Ausdruck, daß er sich mit Gott eins wissen wollte.

Im gleichen Jahre wurde auch die gewaltige neunte Symphonie vollendet, die Krone des künstlerischen Schaffens und der menschlichen Entwicklung Beethovens, so weit sie künstlerische Gestaltung gewonnen hat. Im Heiligenstadter Testament von 1802 hatte gestanden: „O Vorsehung — laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen — so lange schon ist der wahren Freude innigerer Widerhall mir fremd — o wann — o wann, o Gottheit kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wieder fühlen — Nie? Nein — o es wäre zu hart." Jetzt, in einer Zeit der höchsten menschlichen Qual schuf er das Werk, bei dem die Instrumentalformen nicht mehr ausreichten, die Fülle seiner Gefühle zu künden, bei dem er zum Schluß ausbrach in die Worte: „Freude, schöner Götterfunken!"

Sein Geist hatte sich in die Welt reiner Freude emporgeschwungen. Neben diesen zwei gewaltigen Werken ist in dieser Zeit noch manches andere Bedeutsame entstanden, so die drei letzten Klaviersonaten. Im Mai 1824 ist die Neunte Symphonie aufgeführt worden. Drei Sätze aus der Messe und die große Festouvertüre „Die Weihe des Hauses" Opus 124 gingen im Konzert voran. Dieses Haus und die darin saßen, empfingen die Weihe dieser erhabenen Kunst. Sie fühlten die Größe dieser Offenbarung. „Der Beifall", so berichtet die Chronik, „war so mächtig, wie er nur je einmal gewesen. Als der Jubel begann, hörte es Beethoven, der dem Publikum den Rücken kehrte, nicht. Da hatte Karoline Ungher (die eine der Solistinnen), den guten Gedanken, den Meister nach dem Proszenium umzuwenden und ihn auf die Beifallrufe des hüte- und tücherschwenkenden Auditoriums aufmerksam zu machen. Durch Verbeugung gab er seinen Dank zu erkennen. Dies war das Signal zum Losbrechen eines kaum erhörten, lange nicht endenwollenden Jubels." Der da oben stand, hörte ihn nicht. Er war eine Welt für sich.

Einige große Quartette, die tiefsten Offenbarungen der Kammermusik, hat Beethoven dann noch geschaffen. Er war nun völlig taub geworden. Sein Leberleiden machte auch starke Fortschritte; zuletzt entwickelte sich eine qualvolle Wassersucht. Auch die schwerste Prüfung blieb ihm nicht erspart. Der Neffe, für den er so liebevoll gesorgt, dessen geistige und seelische Entwicklung ihm so sehr am Herzen lag, machte Ende Juli 1826 einen Selbstmordversuch. Schwereres konnte er seinem Wohltäter, der einst in schlimmster Lebenslage die gleiche Versuchung überwunden hatte, nicht antun. Er aber war dahin gelangt, daß ihm „die Menschheit auch in ihrem Falle heilig blieb", und verzieh. Es gelang ihm noch, dem Jüngling eine neue Lebensbahn zu eröffnen, auf der er später auch ein tüchtiger und geachteter Mann geworden ist.

Auf den dem Grabe entgegengehenden Meister häuften sich noch manche fremden Ehren. Den sicheren Gedanken konnte er hegen, daß er eine Weltgemeinde besaß. -- Sein Geist blieb rege. Er hörte nicht auf zu schaffen, auch als es nicht mehr zu Aufzeichnungen kam. Noch am 7. Oktober 1826 schrieb er an Wegeler: „Ich hoffe noch einige große Werke zur Welt zu bringen und dann wie ein altes Kind irgend unter guten Menschen meine irdische Laufbahn zu beschließen".

Er ist nicht mehr dazu gekommen. Sein Leiden machte rasche

Fortschritte. Beethoven ertrug es mit heroischer Kraft und überlegener Heiterkeit. Am 24. März 1827 empfing er die letzte Ölung. Der Todeskampf dauerte noch bis $^3/_4$6 am Nachmittag des 26. März. Ein gewaltiges Frühlingsgewitter tobte über die Stadt hin. Beim ersten Donnerschlag verschied der größte Künstler, den sie je in ihren Mauern beherbergt hat.

2. Beethovens Schaffen.

Beethoven hat sein Schaffen — das geht aus zahlreichen Briefstellen, Überschriften und dergl. hervor — als ein Dichten in Tönen betrachtet; das Wort „komponieren" widerstrebte seiner Natur. Durch diese ganze Zeit geht ein Verlangen der Künste in einander überzugreifen. Stark ist die Sehnsucht der romantischen Dichtung nach der Musik. „Liebe denkt in süßen Tönen, denn Gedanken stehn zu fern." In eigenartigen Rhythmen, Assonanzen und Alliterationen suchte man in Worten dieses Musikalische einzufangen, und Novalis spricht von der „Melodie des Stils" als der eigentlichen Werbekraft des dichterischen Kunstwerks. Es äußerte sich so in Formen eine viel innerlichere Sehnsucht. Am tiefsten hat sie Wackenroder ausgesprochen, der erkannt hatte, daß die Musik die „Kunst der Künste" sei. Denn sie versteht es, „die Empfindungen des menschlichen Herzens von dem Wust und Geflecht des irdischen Wesens abzulösen, sie selbständig zu verdichten und aufzubewahren"; sie ist es, die uns „den Strom in den Tiefen des Gemüts selber vorströmt" und „das Gefühl fühlen" lehrt.

Nur die Musik war imstande, die tiefste Sehnsucht der Romantik nach dem Seelischen zu erfüllen; für Wackenroders Fühlen gibt Schopenhauer die Erklärung, daß die Musik nicht Abbilder einer Idee, sondern diese selbst gebe: sie offenbart also auch nicht seelisches Leben durch Taten und Gebilde, sondern „strömt uns den Strom selischen Lebens selber vor". Beethoven hat, wie kein anderer Künstler, die Erfüllung der romantischen Sehnsucht gebracht, weil er nicht wie andere in die Reiche der Phantasie und Phantastik floh, sondern sein seelisches Erleben gab. Wir haben bei seiner Lebensbeschreibung der verschiedenen Einflüsse durch Zeit, Dichtung, Natur, Liebe gedacht. In seiner Kunst erscheint das alles wieder, aber nur insofern dadurch sein seelisches Leben als Ganzes beeinflußt worden ist, nicht aber als Veranlassung. Die einzige Veranlassung zum

Schaffen war für Beethoven sein inneres Erleben. Darum brachte er auch mit jedem neuen Werke etwas völlig Neues. Er bleibt in steter Entwicklung, denn alles wahre Leben ist ja Entwicklung. Wie es den Zeitgenossen erging, die jedem seiner neuen Werke gegenüber das verblüffende und für die meisten unangenehme Gefühl des noch nie Dagewesenen hatten, so auch uns, die wir uns nicht getrauen können, zu sagen, ob Beethovens Entwicklung abgeschlossen war oder wohin sie wohl noch geführt hätte. Beethoven selber trug in sich das Gefühl dieser Unendlichkeit: „Freiheit, Weitergehen ist in der Kunstwelt, wie in der ganzen Schöpfung Zweck."

Gewiß ist es das Kennzeichen der ganzen neueren Musik, daß sie Ausdruck anstrebt; das unterscheidet sie von der mittelalterlichen Musik. Aber nur allmählich erfolgt die Entwicklung, daß der Ausdruck zum Endzweck der Musik wird. Beethovens Musik ist nur und immer Ausdruck, niemals formales Spiel. Die ganze Mache, das ganze in Erscheinung treten dient nur zum Ausdruck eines Inneren; ist niemals dazu da, nur musikalisch zu spielen. Bei Beethoven gibt es, wie Wagner treffend sagt, keine Einrahmung der Melodie mehr, sondern alles wird Melodie, die Begleitungsstimme, der Rhythmus, die Pausen sogar. Bei Beethovens Vorgängern liegt der Ausdruck im Thema, in den Motiven; das Stück gewinnt daraus seinen Gesamtcharakter, seine Stimmung. An sich betrachtet ist die Verarbeitung der Motive dagegen etwas rein musikalisches: tönend bewegte Form. Bei Beethoven ist auch die ganze Verarbeitung Ausdruck, es kann bei ihm keine tönend bewegte Form geben, weil die Form überhaupt erst durch die Bewegung erschaffen wird, erst da ist, wenn die Bewegung zu Ende ist: das heißt die Form folgt aus dem Inhalt; sie ist erst da, wenn der Inhalt mitgeteilt ist; sie war eben nur das Mittel, den Inhalt auszudrücken. Wir haben bei Beethoven keine Zustände, sondern Entwicklung. Erst damit aber, daß sie Entwicklungen geben konnte, vermochte die Musik zu dichten. Wir übernehmen das Wort. Es bedeutet aber hier etwas der Musik durchaus Eigenes, da die Musik imstande ist, die seelische Entwicklung an sich uns erleben zu lassen, ohne „den Wust und das Geflecht des irdischen Lebens".

Lessing hat im „Laokoon" über die malende Poesie sehr gering geurteilt, sie höchstens als Stimmungsmittel angewendet wissen wollen. Für die Musik gilt das Gleiche, aber in erhöhtem Maße. Denn alle Schilderung eines außerhalb des Seelenlebens Seienden, bringt

dieses ja wieder in Verbindung mit den „Abbildern der Idee“, beschwert es mit Materiellem, während das nur der Musik eigene ja gerade darin beruht, daß sie davon befreit ist. Allerdings kann auch die Schilderung des außer der Seele Liegenden wichtig werden, insofern es die Erklärung oder den Urgrund für das seelische Erleben bietet.

Je genauer man Beethovens Musik untersucht, um so mehr wird man finden, daß dort, wo seine Musik *schildert*, diese Schilderung äußerer Eindrücke nur den Hintergrund für die Dichtung des inneren seelischen Erlebens abgibt.

Man wirft den Namen „Pastoralsymphonie“ ein oder verweist auf Beethovens Wort: „Ich habe immer ein Gemälde vor Augen, wenn ich am Komponieren bin und arbeite nach demselben“. Gemälde bedeutet hier aber Anschauung, gewissermaßen Idee. Das ergibt sich aus der Antwort auf Schindlers Frage, warum er bei den einzelnen Sätzen seiner *Sonaten* nicht gleich die poetische Idee angedeutet habe: „die Zeit, in der ich meine Sonaten geschrieben, war poetischer als jetzt (1813); ... Jedermann fühlte damals aus dem Largo der 3. Sonate in D (op. 10) den geschilderten Seelenzustand eines Melancholischen heraus, mit allen den verschiedenen Nüancen von Licht und Schatten im Bilde der Melancholie und ihrer Phasen.“ Also das vorgestellte Gemälde war ein Seelenzustand, dessen Auf- und Ab, dessen Entwicklung psychologisch ergründet und vorgelebt wurde.

Der Pastoralsymphonie hat Beethoven selbst das Wort beigegeben: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“. Er schildert nicht *den* Bach, sondern seine Empfindung *am* Bach. Das Gemälde ist eine Vorstellung, durch die die allgemeinere Gemütsempfindung in bestimmte Bahnen gelenkt wird. Ein Glücksgefühl erhält dadurch ausgeprägten Charakter, daß es durch die Natur des Landlebens hervorgerufen wird. Die Musik bleibt also in ihrem Bereich des Seelischen, auch wenn sie uns diese Gemütsanregung mitempfinden läßt. Etwas ganz anderes ist die *Nachahmung äußerer Eindrücke durch Töne*. Diese Tonmalerei oder Schilderung der Musik ist historisch soweit zurück zu verfolgen, wie die Musik selbst. Sie ist mehr Spielerei, kann natürlich zu einem starken Stimmungsmittel werden und gehört zu den äußeren sinnlichen Wirkungsmitteln der Musik, wie z. B. die Farbe des Instrumentaltones. Man sollte für den Gewinn eines klaren Empfindens den Ausdruck *Programmmusik* auf diese Art beschränken, die andere aber als *musikalisches*

Dichten bezeichnen, wie es in dem Ausdruck „symphonische Dichtung“ geschehen ist.

Auch Beethoven hat der Programmusik ein Opfer gebracht in der „Schlacht von Vittoria“. Sie ist eines der wenigen Werke, die äußeren Erlebnissen ihr Entstehen verdankten. Dazu gehörte allerdings nicht nur des Mechanikers Mälzl Wunsch, für sein großes Orchestrion ein Werk zu erhalten, sondern die ganze Zeit um 1814, die durch Schlachtenlärm oft genug erschüttert worden war. Aber dieses Werk, so erfolgreich es war, nimmt bezeichnenderweise in Beethovens Schaffen eine geringere Stellung ein. Von seinem inneren Empfinden einer gewaltigen Tatentfaltung gab er Kunde in der „Eroica“ (3. Symphonie): das Gemälde, das ihm dabei vorschwebte, war Napoleon. Aber ist darum diese Symphonie etwa zu einer Darstellung von Napoleons Charakter oder Taten geworden? O nein! Als Napoleon zeigte, daß er Beethovens Ideal des Freiheitshelden nicht entsprach, riß der Meister einfach das Titelblatt weg, und es hieß nun: „Heldensymphonie, komponiert zur Feier des Andenkens eines großen Mannes“. Napoleon war Beethoven als die Verkörperung eines solchen großen Mannes, eines Tatgenies erschienen. Nicht das Tun eines solchen, sondern die Kraft zu tun wollte er feiern. Der Inhalt dieser Symphonie ist nicht Heldentat, nicht einmal Heldenleben, sondern Heldentum.

Als ihr Gegenspiel erscheint die Pastoralsymphonie. Dort alles Tat, Betätigungsdrang, Kampf; hier Ruhe, Hang zur Behaglichkeit, Friede. Wenn Beethoven hier noch äußere Stimmungsmittel verwertet, so geschieht es, weil für sein persönliches Empfinden, die ländliche Natur die Erfüllung dieses Sehnens brachte. Es ist also ein ganz inneres Verhältnis. Gewiß „die Goldammern da oben, die Wachteln, Nachtigallen und Kuckucke ringsum haben mitkomponiert“. Auch der Bach hat geholfen, die Tänze und Spiele der Landleute und das grollende Gewitter. Die Einheit des Naturgefühls in der Vielheit der Erscheinungen ist der Inhalt der Dichtung.

Der Sprung mag gewagt erscheinen, aber für mein Gefühl ist die Verwendung des Chores im Schlußsatz der neunten Symphonie im Kern nichts anderes, als die der Naturgeräusche und Vogelstimmen in der Pastorale, so viel gewaltiger und tiefer die Verwertung auch ist. Leid, Qual und Kampf der Menschheit erleben wir in den drei ersten Sätzen; der letzte bringt im Sieg die Freude

der Menschheit. Dieselben Menschen, die nun hier in Worten singen, sind für Beethoven schon in den Sätzen vorher gegenwärtig, von ihrem Leiden und Kämpfen spricht er ja. Und nun wendet er sich an sie: „Freunde nicht solche Töne!“ Jetzt müssen sie mitsingen, die Menschenstimmen müssen mit erklingen zum Lied der Freude, wie in der 6. Symphonie die Vögel mitsingen mußten zum Lied des Friedens.

Den Schlußsatz hat noch kein Mensch für eine Komposition von Schillers „Lied an die Freude“ gehalten. Die Musik ist nicht aus der Dichtung herausgewachsen, sondern die Dichtung tritt zur Musik als Verkündigungsform des in ihr Gesagten. Das ist ein riesiger Unterschied. Nach meinem Gefühl hat dieses Aussprechen in Worten nichts mit der Sehnsucht nach Vereinigung von Musik und Poesie zu tun. Weder dient die Musik zu einer Erhöhung des im Worte Gesagten, noch bringt das Wort eine Steigerung des Ausdrucks an sich, sondern nur eine Steigerung der Ausdrucksmittel; außerdem aber eine Verdeutlichung.

Diese Deutlichkeit liegt außerhalb des eigentlich Musikalischen und ist der Musik nur zu verleihen durch die Beihilfe der anderen Künste: der Dichtung und der Malerei von der Malfähigkeit der Instrumente durch Geräuschübernahme bis zu der Art, wie sie Liszt vorschwebte, als er bei seiner Dante-Symphonie an große malerische Transparente dachte. -- Es ist aber festzuhalten, daß dieser Mangel an „Deutlichkeit“ durchaus keine Armut, sondern geradezu ein Wesentliches der Musik ist; das seelische Leben, das sie uns miterleben läßt, entbehrt diese begriffliche Deutlichkeit auch. Begriffe engen ein; das gemütliche Erleben ist weiter, darum aber nicht weniger wahrhaft und stark. Es können zehn Menschen eine Tondichtung gleich stark empfinden; sobald sie aber ihr Empfinden in Worten begründen sollen, entstehen die größten Gegensätze: Weil das Seelenleben vor der Erkenntnis steht; weil jede Erkenntnis nur eine Erscheinungsseite, nur eines der zahlreichen Abbilder der Idee gibt. Ist aber die Idee darum ärmer? Nein, reicher. So auch die Musik.

Darum ist auch die Verbindung der Musik mit der Dichtung an sich keine Erhöhung und Vermehrung der Bedeutung des Kunstwerks, sondern eine Verdeutlichung, eine schärfere Bestimmtheit, eine Klärung. Sie drängt sich auf bei Charakteristik und Geschehen (Oper), bei eng umschriebenem Empfinden (Lied), endlich auch bei starkem Gedankengehalt. Beethovens zehnte Symphonie hätte darum das Miteinander noch reicher verwertet; für seine letzten Quartette, die doch

aus bis dahin ungeahnten Tiefen des Seelischen schöpften, war sie nicht nötig. —

In dieser geistigen Auffassung wirken Beethovens sämtliche Schöpfungen als eine große Einheit. Die Verschiedenheit der Erscheinungsformen ist dagegen Nebensache. Ob Symphonien, Quartette, Klaviersonaten, Oper oder Messe — das ist ungefähr ebenso, wie ob der bildende Künstler ein Ölgemälde, eine Radierung oder Zeichnung gibt. Es sind nur verschiedene Techniken, verschiedene Formate: Der Künstler wählt das ihm für den Augenblick geeignetste Mitteilungsmittel. Sehr schön sagt in dieser Hinsicht Grunsky: „Während die Symphonien Denkmäler an dem Wege sind, den Beethoven erforscht hat, stellt seine Kammermusik gleichsam das Tagebuch der Entdeckungsreise dar.“ Hier ist die Intimität, dort die Öffentlichkeit. Diese ist Konzertsaal (Symphonien), Theater („Fidelio“), Kirche (Missa solemnis). Oder war etwa die Messe für Beethoven mehr gegebene Form, als die Sonate? Keineswegs. Seine Messe hat mit allen andern nur die Textworte gemein; im Inhalt ist sie himmelweit verschieden. Dort das Glaubensbekenntnis einer Gesamtheit. Hier kündet ein Mann seine Weltanschauung in philosophisch-religiöser Ausspracheform, wie er in der Pastorale den gleichen Gott in der Natur gefeiert, in der „Neunten“ den Vater, der über dem Sternenzelt wohnet, als Quell und Ziel der menschlichen Sehnsucht nach Freude erkannt hatte. „Fidelio“ ist dasselbe Durchringen durch Nacht zum Licht, durch Kampf zur Freude, von dem die Sonaten künden. Die Ouvertüren werden zu symphonischen Dichtungen, für die das vorschwebende Dichterwerk die Verdeutlichung der Empfindungsentwicklung abgibt .—

Es ist wohl selbstverständlich, daß wenn alle Kunstform nur die Mitteilungsart eines Inhalts ist, auch die einzelnen Kräfte, durch die die Form entsteht, vom Inhalt beherrscht werden. Man hat von drei Stilen Beethovens gesprochen; man muß genau genommen von zwölfen und mehr sprechen. Jedes seiner Werke trägt einen eigenen Stil; weil die Form ganz für, nein, durch den betreffenden Inhalt geschaffen ist. Es scheint nur äußerlich so, daß Beethoven Formen gesprengt hat. Die Form wird ja erst. Was als Erweiterung und Abweichung vom Herkömmlichen erscheint, ist im Grunde Neuschöpfung und beruht nicht auf Willkür, sondern auf der Notwendigkeit, das Gefühlte sagen zu können. Es ist also für Beethoven ebenso gesetzmäßig, wie die gewohnte Form für die Allgemeinheit.

Der Rhythmus ist durch Beethoven wieder in sein Naturrecht eingesetzt. Er ist nicht eine Fessel, nicht einmal ein Band, sondern der Bewegungsausdruck des Empfindens. Auch er ist darum nichts vorher Gegebenes, sondern etwas Entstehendes, in der Entwicklung Begriffenes. So übernimmt der Naturmensch nicht Tänze, um sich daran zu erfreuen, sondern seine Freude offenbart sich im Tanzen. Aus diesem Tanzen werden erst Tänze. Es ist bezeichnend, daß Beethoven einmal diese rhythmische Naturmacht sich ausleben ließ; die 7. Symphonie ist ein riesenhaftes Tanzen, aber kein Tanz.

Genau so ist der Ton bei Beethoven ein Ausdrucksmittel. Die Harmonik ist im Grunde einfach. Er hält an Tonarten und Akkorden fest, solange sie den Ausdruck geben. Kein willkürliches Ausweichen, aber natürlich ebenso wenig Beugen unter ein fremdes Gesetz. Ausdruckswahrheit ist das einzige. Da ist das ganze Tongebiet für Beethoven eine Einheit, in die er mit unbegrenzter Herrschgewalt hineingreift. Die fremdesten harmonischen Beziehungen werden benutzt. Schon die erste Symphonie beginnt mit Akkorden, die nicht der Haupttonart angehören. Das C dur Quartett aus op. 59 kommt vom verminderten Septimenakkord auf Fis über A moll und G dur nach der Haupttonart; und so bieten zahlreiche Werke derartige Beispiele, so daß selbst ein Cherubini gegenüber der 3. Leonoren-Ouvertüre äußerte: „er vermöge wegen des Bunterlei an Modulationen die Haupttonart nicht zu erkennen.“ Ja, die Tonart liegt eben nicht in der Form, sondern im Inhalt. Die physikalischen Beziehungen der Töne zu einander haben hier nichts zu entscheiden; die Ausdrucksfähigkeit gebietet und rechtfertigt jegliche Verbindung. O, dieser taube Mann hatte ein unvergleichliches Empfinden für die Gewalt des Tones an sich. Beweis die 8. Symphonie. Da läßt er den Tonmassen freien Lauf. Wie das Gewoge des Weltmeeres fluten sie einher; nun übermütiges, unberechenbares Spiel, dann türmen sie in der Urgewalt des C dur sich empor. Da — auf einmal unisono ein urgewaltiges Cis. Ich habe immer an Poseidon denken müssen, den Gewalthaber der Flut; mit einem Machtwort bannt er die Welt. Dann — läßt er lachend sie von neuem gewähren. In F dur erneut sich das alte Spiel.

Es schien mir gerade im Geiste dieses Buches zu liegen, den Nachdruck auf die Erkenntnis der inneren Lebensbedingungen von Beethovens Kunst zu verlegen. Eine Einzelwürdigung seiner Werke

hätte weit über den Umfang hinausgegriffen. Ich verweise dafür auf die im „Anhang" angeführten erläuternden Werke. — —

„Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor anderen auszeichnen; sie ist auch die meine." Ein stolzes Wort Beethovens. Die Kunstgeschichte kennt, soweit ich sehe, keinen zweiten Künstler — man könnte höchstens Michelangelo nennen —, dessen Werke bei höchstem Persönlichkeitsgehalt so voll typischen Menschheitswertes sind, wie die Beethovens. Und gerade jenes tiefste aller Menschheitsprobleme, das wir das faustische nennen, in dem sich zeigt, wie der Mensch im Ringen mit Hölle und Himmel das Menschliche so steigert, daß es Ewigkeitswerte darstellt, hat durch keinen Künstler eine so vielfache Gestaltung erfahren, wie durch Beethoven. Dieses „Durch Nacht zum Licht"; das Herausringen aus irdischer Qual zur hohen Seligkeit des prometheischen Himmelsfluges ist nicht nur der Inhalt des Gesamtschaffens Beethovens, sondern auch fast eines jeden seiner Werke. Bergetürmender, himmelstürmender Titan und zugleich weisheitsvoller, in stolzer Zuversicht des Ewigkeitswertes schaffender und gestaltender Prometheus. Immer haben wir das Bild eines Menschen, der aus Leid und Qual, aus Finsternis oder doch Alltäglichkeit hinauffliegt in die Höhe einer klaren, segenvollen schönen Größe. Das Gesamtwerk Beethovens ist die musikalische Verkörperung des Begriffes Heldentum.





Zehntes Buch.

Das 19. Jahrhundert.

Musik und Dichtung als Problem der neuen Musik.

Die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts beginnt eigentlich mit Beethoven. Über die treibenden geistigen Kräfte der Neuzeit ist darum auch zu Beginn des IX. Buches gesprochen worden. Ich habe Beethoven in einem besonderen Buche behandelt, weil er ebenso sehr Abschluß der vorangehenden Bestrebungen ist, wie Anfang der neueren. Er vollendet und krönt die Bemühungen, die Musik zur Sprache der Seele zu machen. Dadurch, daß er nicht nur die Empfindungen und Gefühle dieser Seele kündet, sondern auch das Werden dieser Empfindungen; dadurch daß er anstatt seelischer Zustände die Entwicklung seelischen Erlebens gibt mit Einbeziehung der von außen dazu empfangenen Anregungen — ist er der Ausgangspunkt der Musik des 19. Jahrhunderts.

Dichten in Tönen, Mitteilung eines Inhalts durch Töne, nicht mehr bloßes Tonspiel, nicht mehr nur „tönend bewegte Form" ist das Kennzeichen der ganzen neueren Musik. Das eigentlich Treibende und Unterscheidende ist das „Was" jenes mitzuteilenden Inhalts. Wenn sich die Frage nach dem „Wie", nach der Form immer wieder so in den Vordergrund drängt, daß manchen das ganze Problem als formal erscheint, so liegt der Grund dafür in der ungemein großen Bedeutung der Form in der Musik und aus der daraus folgenden

Schwierigkeit der Stilschöpfung. Wir müssen hier an die Architektur denken, der es bis heute nur in dürftigen Ansätzen gelungen ist, zu dem völlig neuen „Was" zahlreicher Anforderungen der Neuzeit das entsprechende „Wie" zu schaffen. Diese Einheit von Inhalt und Form ist Stil.

Für die Musik kann man sagen, daß vor Beethoven die Form als das Gegebene übernommen wurde, dem der Inhalt sich anpaßte. Die Erweiterung der Formen, das Dehnen innerhalb der gezogenen Grenzen, die Umwandlung der zusammengesetzten Formen aus Additionen verschiedener Einzelheiten (Suite) zu einem Produkt aus ihrer Multiplikation (Sonate, Symphonie) gibt hier Zeugnis vom Einfluß des geistigen Inhalts. Wir müssen daneben bedenken, wie im 17. Jahrhundert eine Fülle von Einzellösungen für das Verhältnis von Inhalt und Form zur Gesetzmäßigkeit erhoben wurden. Dutzende damals üblicher Instrumentalformen sind nachher wieder verschwunden. — Nach Beethoven wird der Inhalt Gesetzgeber; die Form wird zur Art, wie das „Was" sich mitzuteilen vermag. Das „Was", der Inhalt gibt also den Ausschlag, bildet sich die Form. Die Formprobleme entstehen, dadurch daß ein neues Was sich auszudrücken sucht.

Je weiter sich dieses Was vom rein und nur Musikalischen entfernt, je mehr es aus der seelischen Welt des Empfindens heraustritt und sich mit gedankenhaften Problemen oder sinnlichen Anschauungen verbindet, bezw. je mehr das Empfinden durch solche außerseelischen Eindrücke bestimmt wird, mit einem Worte, je charakteristischer das Was wird, um so weniger werden überkommene Formen zu seiner Mitteilung ausreichen. Eine Analogie bietet die Plastik der Antike, die mit Betonung des Charakteristischen den Typus aufgeben mußte. Noch mehr: diese Bestimmtheit und Deutlichkeit des „Was" verlangt ebenso deutlichen und bestimmten Ausdruck. Daher entsteht für die Musik die Sehnsucht nach der Verbindung mit einer Kunst, der diese Deutlichkeit eignet, also nach der Dichtung.

Das große Problem der Musik des 19. Jahrhunderts ist das der Vereinigung von Musik und Dichtung. Die Verdeutlichung kann noch weiter gehn: Mimik, Malerei und Architektur in sich aufnehmen: das Allkunstwerk ist der Zielpunkt dieser Entwicklung. Daß auch die Dichtung diese Sehnsucht nach Vereinigung mit Poesie kennt, haben wir schon verschiedentlich ausgeführt (VI. Buch, 1. Kap.; VIII. Buch 1. Kap.; IX. Buch, „Beethovens Schaffen"). Die Lyrik hat sich Jahrhunderte hindurch ein Leben ohne Melodie nicht vor-

stellen können. Noch Goethe mahnt: „Nur nicht lesen, immer singen, und ein jedes Lied ist dein“. Die Mimik vollends hat es ohne die Verbindung mit einer andern Kunst bislang kaum zu nennenswerten Kunstleistungen gebracht.

Es gibt also unverkennbar in der Kunstentwicklung eine Linie, die zum Allkunstwerk drängt. Aber darum ist das Allkunstwerk noch lange nicht die Krönung aller Kunst. Gerade die Musik besitzt ein weites Feld, wo die Verdeutlichung des Ausdrucks kein Gewinn ist. Man kann sagen, für das eigentlich Musikalische ist die Verbindung mit einer andern Kunst überhaupt kein Gewinn. Wenn wir nochmals Schopenhauers wunderbar erlösende Definition bedenken, wonach die Musik dadurch von den anderen Künsten unterschieden ist, daß sie die Idee, die übrigen nur Abbilder der Idee vermitteln, so ergibt sich leicht, daß jede Verbindung mit solchen Abbildern eine Einschränkung des rein Musikalischen bedeutet. Am wenigsten im Liede, weil die Lyrik ebenfalls etwas Unbestimmtes hat, daher wir sie als reich mit musikalischen Elementen durchsetzt empfinden. Im übrigen kann die Einschränkung durch die Bereicherung von anderer Seite für den Gesamtwert des Kunstwerks wettgemacht werden: das ist in Richard Wagners Musikdrama der Fall. Aber wir brauchen nur zu bedenken, daß dieses Allkunstwerk naturgemäß jeder Intimität bar ist, um zu erkennen, daß es nicht in jenem Sinne Allkunstwerk ist, daß es uns alles Kunstverlangen unseres Lebens erfüllen könnte, auch wenn eine noch viel weitere wechselseitige Durchdringung und Vereinigung der Einzelkünste gelänge, als sie Wagner erreicht hat.

Beethovens „Dichten in Tönen“ liegt nicht auf der Linie zum Allkunstwerk; es bringt keine Verbindung von Poesie und Musik, sondern bleibt innerhalb des Musikalischen. Beethovens Dichten ist eine Tätigkeit künstlerischen Schaffens, die noch vor der Gestaltung liegt und bedeutet die Vorführung des Nacheinanders eines seelischen Erlebens statt des Gegeneinanders einzelner seelischer Zustände, wie sie die frühere Musik gebracht hatte. Beethovens Musik ist darum auch dort, wo sie mit Worten verbunden ist, im Kern Instrumentalmusik geblieben. Beethovens Kunstwerk wird nicht reicher durch die Verbindung von Musik und Dichtung; das ist entscheidend.

Die Linie Beethoven zur Gegenwart deckt sich darum auch mit der Instrumentalmusik. Der Einfluß des Dichterischen wird auch hier stärker. Aus dem Dichten in Tönen wird zum Teil ein Nachdichten durch Töne, im günstigsten Falle ein Dichten durch Töne

Wir erfassen den Unterschied am besten, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß das Wesentliche im künstlerischen Schaffen die Produktivität, das Schöpfen als solches ist. In ihm liegt die Einheit aller Kunst. Wie dieser Schöpfungsakt Gestalt gewinnt, kommt in zweiter Reihe. Nun, im Fall Beethoven ist Musik der unmittelbare Ausdruck der schöpferischen Tätigkeit; das seelische Erlebnis, das er „dichtet“, dessen Werden und Überwinden ihm als schöpferisches Problem vorschwebt, wird unmittelbar in Musik gestaltet. Bei der sogenannten „symphonischen Dichtung“ ist das Verhältnis ein anderes. Hier ist die Gestalt, die die Schöpfung gewinnt, dichterisch, ist Dichtung. Diese Dichtung wird dann nicht durch Worte, sondern durch Töne mitgeteilt. Beethoven dichtet Heldentum in der Eroica, Richard Strauß dichtet ein Heldenleben, das er uns durch Töne erzählt. Dem innersten Gehalt von Beethovens Tonschöpfung ist in Worten nicht beizukommen; es bleibt alles im Unbegrifflichen, noch in der Idee. Bei Strauß ist alles zuerst begriffliches Abbild der Idee Heldentum in einem Heldenleben geworden. Die Mitteilungsart durch Musik erhöht den Einzelfall wieder ins Typische, Allgemeine. (Bei schwachen Programmsymphonien verflacht und verwischt die Musik die Gestaltung.) Viel offenkundiger noch wird dieses Nachkommen der Musik nach dem dichterischen Gestalten, wenn der Musiker von einem bereits anderswie Gestalteten kündet. Die Mehrzahl der symphonischen Dichtungen gehört hierher. Es wird eine Gestalt der Dichtung, Mythe oder Geschichte genommen. Der Musiker sagt uns in seiner Sprache, wie ihm sich Leben und Wirken und Charakter der betreffenden verdichten. Daß der Musiker dabei andere Seiten beleuchten kann, als der Dichter, ist nicht zu bestreiten. Aber sicher beschäftigt er sich doch bereits mit einem Abbild der Idee, mit einem vermöge außermusikalischer Kräfte schon Gestalteten. Theoretisch bringt die symphonische Dichtung unleugbar eine Einschränkung, genauer Beschränkung des Musikalischen auf ein von der Dichtung vorgezeichnetes Gebiet. Es ist nicht äußerlich, daß die symphonische Dichtung gleichzeitig mit Wagners Musikdrama ins Leben tritt, in dem ausdrücklich die eigentliche schöpferische Leistung der Dichtung zuerteilt wird. Sie ist das Männliche, die Musik das Weibliche.

Wir werden erkennen, daß der Künstler Wagner da etwas anderes schuf, als der Theoretiker Wagner aufstellte, und zwar sicher das Größere, indem beide Künste mit schöpferischer Kraft an seinem Musikdrama beteiligt sind. So ist auch in der symphonischen Dichtung die

Musik mächtiger, als die Theorie es erscheinen läßt. Die Musik übernimmt es gewissermaßen, vom Abbild einer Idee, das der programmmatische Vorwurf aufstellt, wieder zur Idee selber zurückzukommen. Praktisch äußert sich das darin, daß die „allgemeinen" Programme bevorzugt werden. Liszts „Orpheus" ist letzterdings ähnlich, wie Beethovens VII., Verherrlichung des Klangs, des Musikalisch-Sinnlichen, „Ce qu'on entend sur la montaigne", eine Art „Pastorale"; „Tasso" in seinem Gegensatz des „Lamento e Trionfo" wird der Typus des Künstlertums, damit ein Beethoven gegenüber ins Sentimentale gewendeter Held. Richard Strauß' „Tod und Verklärung" zeigt Beethovens „Durch Nacht zum Licht" ins Pessimistische verkleinert. Es liegt keineswegs am Kunstprinzip der symphonischen Dichtung, daß sie Gebilde von der Größe der Beethovenschen nicht erreicht hat, sondern an den künstlerischen Persönlichkeiten. Der Riese Beethoven steht auch an riesiger Kraft des Empfindens allein; er ist der Tatheld unter den Künstlern.

Viel einfacher liegt das Problem, wenn das Dichterische nicht im Musikalischen steckt, sondern Dichtung und Musik sich zu gemeinsamem Wirken vereinigen, also in Lied, Oper und ihren Zwischenarten. Das gewöhnliche Verhältnis ist hier so, daß die Musik zu einer Dichtung tritt, daß also die letztere die Gestaltung des schöpferischen Gedankens übernommen hat. Der Musik liegt dann im wesentlichen eine Erhöhung der künstlerischen Ausdrucksform ob; wozu kommt, daß die Musik das im Worte Unaussprechbare noch aufnimmt und hinzufügt. Wir werden bei Schubert erfahren, daß seine einzige Stellung im Liede darauf beruht, daß er es vermochte, die Idee, also das rein Musikalische, durch das Abbild der Idee (Dichtung) hindurchscheinen zu lassen. Er ist da der Gegenpol von Hugo Wolf, der sein Ziel nur darin sah, das Abbild in seinen charakteristischen Zügen zu vertiefen.

Daß aber das Hinzutreten der Musik zur Dichtung nicht ein Ideal darstellt, beweist die Idealerscheinung der gemeinsamen Wirksamkeit von Dichtung und Musik: Richard Wagner. Bei ihm liegt der Fall so, daß beide Künste in Wirklichkeit eine Gestaltungsform darstellen. Ich muß für das nähere auf Kap. 7 verweisen.

Nach diesen Ausführungen wird es erklärlich sein, daß wir, trotzdem das 19. Jahrhundert auch in der Musik wie in den andern Künsten, eine bunte Vielheit der bewegenden Kräfte und Erscheinungen zeigt, den gewaltigen Stoff doch nach dem Gesichtspunkte des Verhältnisses von Dichtung und Musik gliedern. Danach ergibt sich von selbst eine

Dreiteilung, in der die innige Vereinigung von Dichtung und Musik wie sie Wagners „Musikdrama" und Liszts „symphonische Dichtung" darstellen, die Mitte bildet. Davor liegt das Werden dieser Einheit in der Romantik, dahinter die Nachwirkung der so geschaffenen neuen Kunst.

Das ganze moderne Leben hat für alle Kunst eine Verbreiterung mit sich gebracht; die Zahl der Schaffenden wie Nachschaffenden ist ins Unübersehbare gewachsen. Ich betone schon hier, daß mein Buch nicht das Musiklexikon ersetzen will, sondern danach strebt die große Entwicklung aufzuweisen.

Erste Abteilung.

Klassizismus und Romantik.

E. T. A. Hoffmann, der romantische Dichter, war der erste, der die Werke des alten Beethoven in eindringlichen Schriften vollauf würdigte; er feierte Beethoven als Erfüllung der romantischen Sehnsucht. Das beste in dieser, das Verlangen nach seelischem Leben ist durch Beethoven jedenfalls in der schönsten und gesündesten Weise erfüllt worden. Die Sehnsucht der Romantik suchte aber noch auf anderen Wegen Erfüllung. Das innige Zusammenleben mit der Natur, die man sich geradezu beseelte, und die Freude am Volkstum sind für die Kunst am wichtigsten geworden. Die Hinneigung zum Volkstum zeigt sich nicht nur in den Anregungen aus der Volksmusik, sondern auch in der Wahl der Stoffe (Sage, Märchen, Aberglaube). Man spricht nun auch sehr viel vom Krankhaften in der Romantik und hat ihr die Gesundheit der Klassizität entgegengestellt. Nun, der formelhafte Klassizismus ist sicher nicht gesund, sondern durchaus schwächlich. Die Romantik an sich ist ebenso wenig krank, wie die Klassizität gesund; es kommt auf die Persönlichkeiten an. In der Romantik tritt diese Persönlichkeit selbstherrlicher auf und stellt ihr subjektives Empfinden in den Vordergrund. Oft genug steht dieses im Gegensatz zu den Anschauungen der Gesamtheit, die für sich bekanntlich immer das Recht der Gesundheit in Anspruch nimmt. Zuzugeben ist, daß die wertvollen Kräfte der

Romantik leicht ins Maßlose überspannt und damit zu krankhaften Schwächen werden. Aus der Sehnsucht nach dem Seelischen wird Verachtung des Materiellen, damit Verschwommenheit und Unklarheit. Die Beseelung der Natur wird zur Vorliebe für unheimliche, spukhafte Stimmungen (Tieck, Hoffmann); die Naturfreude zur Flucht vor dem Menschen; alle diese Stimmungen zusammen können zu einem haltlosen Traumleben, zu willkürlicher Phantastik, zu schwächlichem Weltschmerz werden. Entwickelt sich der letztere dann gar zur Mode, wird er also damit unwahr, so ist freilich selbst ein formelhafter Klassizismus vorzuziehen.

Wir müssen dabei bedenken, daß die trübselige, die großen Ansätze der voraufgehenden Zeit erdrückende Restaurationsperiode jeden feinfühligen Menschen aus dem verkümmerten öffentlichen Leben zur Weltflucht treiben konnte.

Auch die vielberufene Formlosigkeit der Romantik ist die maßlose Übertreibung einer an sich gesunden Kraft. Betonung des Seelischen heißt Betonung des Inhalts, der sich nunmehr selber seine Form schafft. Schwache Geister halten sich immer an das Äußere der Erscheinungen. So wird ihnen die Zerstörung der Form zur Hauptsache; wo dann kein Inhalt vorhanden ist, der die Notwendigkeit einer neuen Form in sich trägt, entsteht Gestaltlosigkeit. Es ist zu bedenken, daß wenn man überkommene Formen treu übernimmt, diese in sich selber eine gewisse Lebenskraft tragen und so über die Inhaltslosigkeit wenigstens zeitweilig hinwegtäuschen können (man denke an die heutige Architektur in alten Stilen). Bei der im Geiste neuzeitlichen Musik ist jedes Werk von vornherein verloren, das keinen starken Inhalt hat. Denn dann kommt es auch zu keiner Form. Deshalb wurde früher im Verhältnis mehr brauchbare Musik geschaffen, als heute. Aber Brauchbarkeit ist kein Ewigkeitswert; diese aber entscheiden.

Erstes Kapitel.

Schubert und das Lied.

„Wahrlich, in diesem Schubert lebt der göttliche Funke", verkündete Beethoven im Lapidarstil seiner Kunsturteile, als er auf dem Totenbette Kompositionen des jungen Wiener Musikers durchsah. Zu

einem näheren Verkehr zwischen den beiden ist es nicht gekommen, wahrscheinlich, weil Schubert durch seine geradezu heilige Scheu vor dem Titanen ferngehalten wurde. Empfangen hat Schubert künstlerisch trotzdem mehr von Beethoven, als irgendein anderer. Mit Bewußtsein hat er empfangen, aber ebenso bewußt war in ihm Wille und Überzeugung, ein eigener zu sein. Wir wissen heute, in wie hohem Maße er es gewesen ist. Er ist für uns der Schöpfer und trotz vieler anderer bedeutender Vertreter der Meister des deutschen Liedes, mit dem er der deutschen Musik etwas ebenso einzig dastehendes gegeben hat, wie Bachs Kantaten, Beethovens Sonaten und Symphonien und Wagners Musikdramen. Und ein besonders auszeichnender Wert eignet Schuberts Kunst sogar gegenüber diesen Größten: die Jugend. Schuberts Musik ist verkörperte Jugend: schön wie sie, froh, frei und voll jener natürlichen Feierlichkeit des unenttäuschten Idealismus, dem noch kein Kampf das Antlitz verschärft hat. Solche Menschen müssen jung sterben, um ihren besonderen Schönheitswert für die Welt darstellen zu können. Grillparzer, dem dieses Jugendliche immer gefehlt hat, schrieb für Schuberts Grabstein: „Der Tod begrub hier einen reichen Besitz, aber noch schönere Hoffnungen“. Was konntet Ihr denn noch schöneres hoffen, als er gegeben hat? Nein; das in Jugend sterben mag hart sein für die Betroffenen, aber es gehört zu den stärksten Nährkräften des Idealismus. Schubert selbst hat sicher nicht unter dem frühen Sterben gelitten, so wenig wie die Blüte, die vom Maireif getötet wird. Der göttliche Funken in ihm ward zur Flamme, die ihn verzehrte, um so herrlich und warm leuchten zu können.

Franz Peter Schubert wurde am 31. Januar 1797 dem Schulmeister bei der Pfarre zu den vierzehn Nothelfern in Lichtental, der Vorstadt Wiens geboren. Der Vater hatte bei seinem Gehalt von 400 Gulden in seinen 14 Kindern ebenso viele Helfer zur Not. Trotzdem wurde bei der Erziehung der Kinder nichts versäumt, und des kleinen Franz früh hervortretende musikalische Begabung erfuhr eifrige Pflege. Freilich viel brauchte es nicht dazu, man mußte die Natur nur gewähren lassen. „Wenn ich ihm etwas Neues beibringen wollte, hat er es schon gewußt. Folglich habe ich ihm eigentlich keinen Unterricht gegeben, sondern mich bloß mit ihm unterhalten und ihn stillschweigend angestaunt“, versicherte der Chorregent Michael Holzer. Das günstigste und wichtigste für Schuberts Entwicklung war der lebendige Musiksinn im Vaterhause, wo das Kammermusikspiel zur

täglichen Übung gehörte, wo Musik das Verschönerungsmittel des sonst kärglichen Lebens war. Schuberts eigenes Schaffen hat so seinen Charakter als Musizieren für sich und zuhörende Freunde erhalten. Die breite Behaglichkeit und Spielfreudigkeit, die Absichtslosigkeit, oft Planlosigkeit des Aufbaus, die Freude an der Einzelschönheit entspringen diesem Nährboden. Schuberts Musik ist so im höchsten Sinne Musik des Hauses, während die Bachs aus der Kirche, Mozarts aus Konzertsaal und Oper, Beethovens aus schier unnahbarer Einsamkeit hervorgewachsen ist.

So mannigfach sich des Knaben musikalische Begabung im Spiel der Violine, Bratsche, Orgel und des Klaviers äußerte, besonders auffällig war sein Singtalent. Das verschaffte ihm auch 1808 die Aufnahme als Sopransolist in die kaiserliche Hofkapelle, womit ein Freiplatz im Stadtkonvikt und Universitätsgymnasium verbunden war. Fünf Jahre verbrachte Schubert hier, in jedem Sinne seine Studienzeit. Am fruchtbarsten wirkte auch hier die tägliche Musikübung in Gesang, Kammer- und Orchesterspiel. So ist er wirklich „spielend" in die Geheimnisse des Tonsatzes eingedrungen. Da aber der Vater vom Musikerwerden nichts wissen wollte, wurde heimlich komponiert. Natürlich voll jugendlichen Überschwangs. So ergriff er schon jetzt des jungen Schiller im Enthusiasmus fast wilde „Leichenphantasie". Das am 30. März 1811 komponierte Lied „Hagars Klage" machte trotz der starken Anklänge an Zumsteeg einen solchen Eindruck, daß nun der Lehrerkreis auf fachliche Ausbildung drängte und dafür Salieri gewann (Frühjahr 1812). Dieser war ja gewiß ein tüchtiger Musiker, aber eigentliche Satzkunst war auch seine Stärke nicht. Schuberts rein formale Bildung hat denn auch niemals auf der allerdings kaum ermeßbaren Höhe seiner Begabung gestanden, und mit einiger Einschränkung kann seines Freundes Mayrhofer Urteil gelten: „ohne tiefere Kenntnis des Satzes und Generalbasses ist er eigentlich Naturalist geblieben". Am meisten hat Schubert durch das gründliche Studium der Werke Beethovens gelernt; seine früheren Schöpfungen zeigen diese Einflüsse noch sehr stark. Aber vor allem im Liede, das auch für Schuberts instrumentales Schaffen ausschlaggebend wurde, erweist er von Anfang an seine Eigenart. Er bildet die Melodie aus dem natürlichen Tonfall der Sprache; daher zu Anfang die Vorliebe für rezitativische Stellen. Diese aus der Wahrheit des sprachlichen Ausdrucks und des dichterischen Empfindens natürlich herauswachsende Melodie zu einem kunstvollen Gebilde zu erhöhen — also nach Goethes

Wort „im Natürlichen zu fußen und ins Übernatürliche hinaufzureichen“ — das ist Schuberts Tat für das Lied. Sonst kann man von einer eigentlichen Entwicklung nicht reden, nur von einer schier unbegreiflichen Fruchtbarkeit. Er ist, wie die Natur; auch ihr Frühling, Sommer und Herbst zeigen keine Entwicklung, sind immer dieselben, immer voll der gleichen Schönheit und Fülle. Vor einem unfruchtbaren Winter bewahrte den Liedermeister der Tod.

1813, als ihn der Stimmwechsel für den Kapellgesang untauglich machte, kehrte Schubert ins Elternhaus zurück. Der Verzicht auf den Studienfreiplatz ist bezeichnend für seinen Widerwillen gegen jeden Zwang. Diesem mußte er sich aber doch beugen; 1814 wurde er Gehilfe des Vaters, bis Ende 1816 quälte er sich so im Lehrerberuf ab. Was ihn die Fesseln ertragen ließ, war die Teilnahme der Freunde und die Musik. Es ist eigentlich kaum zu verstehen, wie Schubert in dieser Zeit seine Kompositionen geschrieben hat. Ins Jahr 1815 fallen 6 Opern und Singspiele, 2 Messen, 1 Symphonie, 4 Sonaten und über 130 Lieder. Goethe hat in dem jungen Schulmeister einen Liederfrühling geweckt, dessen Blühekraft paradiesisch war. Manchmal sind an einem Tage mehrere Lieder entstanden. So am 19. August 1815 „Heidenröslein“, „Schatzgräber“, „Rattenfänger“, „An den Mond“ und „Bundeslied“. An den beiden folgenden Tagen kamen dazu: „Wer kauft Liebesgötter“, „Wonne der Wehmut“ und „Meeresstille“. Wir haben ähnliche Fälle bei Hugo Wolf. Der hat aber nur gelegentlich solche Fruchtbarkeitsperioden erlebt, die dann von langen völlig uneinbringlichen Zwischenräumen unterbrochen wurden. Diese hat Schubert nicht kennen gelernt; aber darüber hinaus ist sein Vertonen viel schöpferischer, so recht urmusikalisch gegenüber Wolfs Art, die mehr eine denkbar hohe Erregtheit durch eine vorhandene Kunst (die Dichtung) zeigt. Wolfs Vertonung ist im letzten Sinne Reproduktion, was ja wörtlich Wiederschöpfung bedeutet: ein bereits Geschaffenes wird durch das Medium einer Persönlichkeit mit andern Hilfsmitteln wieder verkündet. Es ist so, wie wenn Klinger nach Böcklins „Villa am Meer“ eine Radierung schöpft; denn das ist Schöpfung, nicht handwerksmäßige Nachschrift. Wolf stellt, ins heutige Verhältnis der Künste übertragen, das Ideal des griechischen Rhapsoden dar, der ein Gedicht in musikalisch erhöhter Deklamation zur Leier vorträgt. — Schuberts Verhältnis zum Dichter ist nicht so eng. Sein Lied ist im Grunde dasselbe „Dichten in Tönen“ wie Beethovens Musik, nur in der durchs

Wort gegebenen Bestimmtheit. Schuberts Schöpferkraft ist rein musikalischer Natur, die Dichtung ist für sie nur ein Anstoß zu eigenem Schaffen. Es ist, wie wenn man einen Stein in ruhiges Wasser wirft; der Stein ist nicht Schöpfer der Bewegung, sondern Veranlasser. Deshalb bedarf es keines bedeutenden Gedichts, um Schubert zu erregen; deshalb hat er zu geringen Versen viele der herrlichsten Melodien geschaffen; deshalb hält er sich nicht an Einzelheiten des Gedichts, vertont weniger das Wort, als die Stimmung. Es ist ein besonderer Glückszufall, wenn das Gedicht so gut ist, daß jedes Wort in der Stimmung steht; dann kann auch der Musiker jede Silbe erfassen. Man vergleiche unsere Ausführungen über Bachs Verhältnis zum Textworte (S. 541); es ist bei Schubert dasselbe, nur daß er wertvollere Dichtungen vertont. Jedem Kunstwerk liegt die Idee (Schopenhauer) zugrunde; das Gedicht gibt ein Abbild dieser schöpferischen Idee; Schubert dringt vom Gedicht, vom Abbild, zur Idee zurück und gibt nun echt musikalisch diese Idee, die durch das beigelegte Gedicht die Bestimmtheit erhält. Wie stark das eigene Leben der Musik in diesen Liedern ist, zeigen Liszts Bearbeitungen derselben zu kleinen symphonischen Dichtungen. Bei Hugo Wolf, aber auch bei Schumann oder Brahms würde derartiges nicht möglich sein. Aus diesem Verhältnis ergibt sich auch Schuberts Macht über jegliche Dichtung. Bezeichnend ist, daß er 41 Texte des „unkomponierbaren" Schiller vertonte, wobei es ihm fast immer gelang, das Gedankenhafte und Rhetorische durch die Gewalt des musikalischen Unterbaues zu bezwingen. In dieser Versenkung ins Urmusikalische liegt auch die Erklärung für das wunderbare Verhältnis von Singstimme und Begleitung in Schuberts Lied, das dafür in den weiten Möglichkeiten zwischen der bloßen Akkordstützung der Melodie bei den Älteren (z. B. Schulz) und der orchestral gedachten Einbeziehung der Singstimme in einen symphonischen Liedbau bei den Modernen schlechthin das Ideal darstellt. Bei Schubert gibt uns die Begleitung — am einfachsten zeigen es die Zyklen, „schöne Müllerin" und „Winterreise" — gewissermaßen den seelischen Stimmungsboden, aus dem die Blume der Singweise herauswächst. Der Instrumentalpart gibt also die Idee, die Singstimme gibt in genauen Zügen das jeweilige Abbild derselben. Der wunderbare Zauber der genannten Liederzyklen beruht nicht zum geringsten darin, daß wir durch den Instrumentalpart dauernd im Stimmungsbereich der gleichen Idee festgehalten werden, während uns die Singstimme, vor allem in der „Winterreise",

die verschiedenartigsten Abbilder derselben gibt. So kommt es, daß trotz der Bedeutsamkeit der Begleitung in Schuberts Liedern die Singweisen so für sich zu bestehen vermögen, daß man sie mit herrlichem Genusse auch für sich allein singen kann. Nur bei ganz vereinzelten Liedern Hugo Wolfs wird man dieselbe Erfahrung machen. —

Für das Verständnis der Künstlerschaft Schuberts sind verschiedene Berichte seiner Freunde, vor allem Spauns, sehr wichtig, aus denen hervorgeht, wie die Musik in ihm wie eine geheimnisvolle Naturgewalt wirkte. „Die Schubert näher kannten, wissen, wie tief ihn seine Schöpfungen ergriffen und wie er sie in Schmerzen geboren. Wer ihn nur einmal an einem Vormittag gesehen hat, während er komponierte, glühend und mit leuchtenden Augen, ja selbst mit anderer Sprache, einer Somnambule ähnlich, wird den Eindruck nie vergessen." Oder man höre Spauns Bericht über die Entstehung des „Erlkönigs": „An einem Nachmittage ging ich mit Mayrhofer zu Schubert, der damals bei seinem Vater am Himmelpfortgrunde wohnte. Wir fanden Schubert ganz glühend, den Erlkönig aus dem Buche laut lesend. Er ging mehrmal mit dem Buche auf und ab, plötzlich setzte er sich und in der kürzesten Zeit, so schnell man nur schreiben kann, stand die herrliche Ballade auf dem Papier. Wir liefen damit, da Schubert kein Klavier besaß, in das Konvikt, und dort wurde der „Erlkönig" noch denselben Abend gesungen und mit Begeisterung aufgenommen".

Die letzten Zeilen führen uns wieder zum irdischen Lebenswandel Schuberts zurück. Also nicht einmal die Miete für ein Klavier vermochte der Komponist des „Erlkönigs" aufzubringen. Er hatte Ende 1816 den verhaßten Schuldienst aufgegeben und war nun frei. Hätte die Not, die von jetzt ab trotz der Hilfe der Freunde seine stete Begleiterin war, ihn in Fesseln zu schlagen vermocht, es wäre eine böse Tyrannei geworden. Aber Schubert litt unter den Erdensorgen nur wenig. Goethes Bild vom Sänger, der „wie der Vogel singt", paßt auf keinen besser, als auf Schubert. Ketten, und wären es goldene gewesen, vermochte er nicht zu ertragen. Gewiß, er hat sich manchmal umsonst um ein Amt beworben; so rechte Mühe hat er sich darum nie gegeben. Im Frühsommer 1818 ging er als Musikmeister zu dem Grafen Karl Esterhazy nach Zelez in Ungarn. Aber so gut es ihm hier ging, lang hielt er nicht aus; schon im Herbst war er wieder in Wien. Es ist wohl romanhafte Erfindung, daß es unglückliche Liebe zu einer der jungen Gräfinnen gewesen sei,

die ihn zurücktrieb. Die Liebe zum Weib hat in Schuberts Leben keine große Rolle gespielt; um so mehr die Freundschaft. Ein prächtiger Kreis junger, trefflicher Männer hatte sich um ihn geschart und empfing mit Teilnahme und Verständnis seine in Überfülle gespendeten Gaben. Hugo von Spaun, Franz von Schober, Mayrhofer, Hüttenbrenner, Kuppelwieser, der Opernsänger Vogl, Bauernfeld, Grillparzer, Schwind, Lachner seien aus der Schar der Genossen genannt, die zu den „Schubertiaden" zusammenkamen, bei denen in fröhlicher, jugendlicher Ungebundenheit getrunken, geraucht, gestritten, gelacht, gelesen, geschwärmt und vor allem gesungen wurde. Hier fühlte sich Schubert daheim; die „Gesellschaft" suchte er, auch als sie ihm gern sich geöffnet hätte, wenig auf, vielleicht auch, weil er sich in seiner starken Kurzsichtigkeit etwas ungeschickt vorkam.

Im Ganzen kümmerte sich die Öffentlichkeit nur wenig um ihn. Am 14. Juni 1820 war er im Kärntnertortheater vor die größere Öffentlichkeit getreten. Den Erfolg, der dem schwächlichen Singspiel „Die Zwillinge" versagt blieb, gewann dann im gleichen Jahr die erste, als op. 1 gedruckte Komposition „Der Erlkönig". Da sich kein Verleger dafür gefunden hatte, wurde das Heft von den Freunden auf Subskription herausgegeben; so noch elf weitere Liederhefte. Seltsamerweise blieben die Verleger nach wie vor spröde; der Nachdruck war ja auch zweifellos billiger. Inzwischen häuften sich bei ihm daheim die Werke in schier unfaßbarer Fülle. Sie vermehrten nur die Not, da ja auch das Schreibpapier Geld kostet. 1824 war Schubert völlig gebrochen, man möchte sagen, von seiner Kunst aufgezehrt. Ein längerer Aufenthalt auf Schloß Zelez erfrischte ihn wieder. Hier in Ungarn hat er den Zigeunern die wilden Weisen abgelauscht, die er so künstlerisch zu verwenden verstand. So hat er auch auf seinem Herumstreifen durch die Umgebung Wiens, auf den Wanderungen nach Oberösterreich und Steiermark die frischen Wald-, Feld- und Wiesenblumen der Volksmusik mit vollen Händen zusammengerafft. In seinen Tänzen hat er uns ganze Büschel derselben geschenkt; in seinen Liedern wirkt das Beste des Volksgesangs wie in Goethes Lyrik als lebendige Kraft edelster Einfachheit.

Freud und Leid lebt sich ihm in seinen Tonwerken aus, das letztere durch Schönheit so verklärt, daß wir leicht vergessen, in welchen Schmerzen diese Gebilde geboren wurden. Das Jahr 1826 wirkt besonders düster; außer der „Winterreise" sind in ihm die Streichquartette in D moll und G dur (op. 161) und das B dur-Trio ent-

standen. — Der 26. März 1828 brachte ihm dann durch ein großes Konzert mit eigenen Kompositionen einen starken Triumph vor der Öffentlichkeit. Gegen Herbst des gleichen Jahres fing er an zu kränkeln. Eine kurze Besserung war trügerisch, am 19. November 1828 ist er gestorben. Sein letzter Wunsch, in der Nähe Beethovens bestattet zu werden, fand Erfüllung. —

Nur allmählich gewann die Welt einen Einblick in das unbegreiflich umfassende Schaffen Schuberts; der Nachlaß, dessen materieller Wert auf ganze 63 Gulden geschätzt worden war, schien unerschöpflich an herrlichen Werken. Erst die 40 Bände der großen Gesamtausgabe (1885—97) gestatten einen wirklichen Überblick über das ganze Schaffen. Es umfaßt alle Gebiete der Musik. Am wenigsten glücklich erscheint Schubert in den musikdramatischen Werken, trotzdem er auch hier unermüdlich arbeitete. Von den fast 20 hierher gehörigen Singspielen und Opern vermag sich noch zuerst „Der häusliche Krieg", eine harmlose Umgestaltung von Aristophanes' bissiger „Lysistrate", auf der heutigen Bühne zu behaupten, der es erst 1861 zugeführt wurde. In der 1854 von Liszt auf die Bühne gebrachten großen Oper „Alfonso und Estrella", können dagegen alle lyrischen Schönheiten den Mangel an dramatischem Leben nicht aufwiegen. Im Konzertsaal begegnen wir der reizvollen, tiefempfundenen Musik, die Schubert an Helmine von Chezys bitterböses Ritterstück „Rosamunde" vergeudet hatte. — Viel bedeutender sind die Chorwerke. Von den sechs Messen ragen die beiden letzten in A und Es dur mit einzelnen Teilen in die obersten Höhen. Nicht genug gewirkt haben die großen „Männerchöre" („Gesang der Geister über den Wassern", „Hymne an den heil. Geist", „Schlachtgesang"), die mit ihrer aus der Natur der Stimmverhältnisse abgeleiteten Stimmführung aus den in dieser Gattung heute begangenen Irrwegen herausweisen könnten.

Von hervorragendster Bedeutung sind die Instrumentalwerke. Die 1838 von Schumann entdeckte C dur-Symphonie (die 7.), die erst 1865 aufgeführte unvollendete in H moll hat man mit Recht als die musikalisch reichsten nach Beethoven gepriesen. Nicht so gewaltig und kühn, nicht so tief im Problem, wie die Werke des Titanen, tragen sie mehr lyrischen Charakter. Ihre Wunderwirkung liegt in dem Auskosten schönster Stimmung in schönster Mitteilungsform. Die Kammermusik beschenkte Schubert mit über 20 Werken, in denen das Für-sich-Musizieren, der romantische Flug ins musikalische Wunderland am reinsten sich offenbart. Wenn Schubert hier

Lieder als Themen verwertet („Forellenquintett“, „Der Tod und das Mädchen“ im D moll-Quartett), so zeigt uns das deutlich das Lied als den Urquell seines gesamten Schaffens. — In der Klaviermusik sind als stilbildend vor allem die vierhändigen Werke und die kleineren dichterischen Charakterbilder (Impromptus, Moments und dergl.) hervorzuheben, außerdem die Tänze. Sehr richtig hat Schumann hervorgehoben, daß Schubert echt „klaviermäßig“ zu instrumentieren weiß, das heißt, daß alles klingt, so recht vom Grunde, aus der Tiefe des Klaviers heraus, während wir z. B. bei Beethoven zur Farbe des Tons erst vom Horn, der Hoboe u. s. w. borgen müssen.

Es ist schwer, dem allem gegenüber noch die Worte der Steigerung zu finden, die durch die Lieder Schuberts geboten sind. Es ist oben versucht worden, die Einzigkeit Schuberts im Liede zu charakterisieren. Sie beruht nicht nur in der unerreichten Vollendung dieser Schöpfungen, sondern auf ihrer innersten Natur. Daß das deutsche Lied von Schubert nicht als etwas völlig Neues geschaffen wurde, brauchen wir nach der ausführlichen Darstellung der Entwicklung des deutschen Liedes (VI. 4,4. VIII. 1.) nicht erst zu betonen. Es kämen noch Beethovens und Webers Lieder für die Behandlung des Instrumentalen als vorbereitende Kräfte hinzu. Wie Bach kann äußerlich Schubert als bloße Vollendung und Krönung eines lange Vorbereiteten erscheinen; wie Bach bleibt Schubert trotzdem ein völlig Neues. Gegenüber dem unerschöpflichen Hort von 600 Liedern ist hier eine einzelnes aufnehmende Charakteristik unmöglich. Sie umschließen eine Welt vom einfältigen Volkslied bis zum philosophischen Lebensbekenntnis, vom schlichten Volkslied bis zur freien Rhapsodie, der farbigen Ballade und breit angelegten Gesangsszene. Der Mann, der das „Heidenröslein“ pflückte, trutzt mit „Prometheus“ der Welt und offenbart mit heiligem Schauer die „Grenzen der Menschheit“. Fast kann man diesem Vermögen gegenüber kaum noch an solche Grenzen glauben; so mancher auch verwelkt ist, in Schubert kam einer der schönsten „Blütenträume“ der Menschheit zur Reife.

* * *

Seit Schubert nimmt das deutsche Lied innerhalb der musikalischen Weltliteratur eine besondere Stellung ein, die so eigenartig ist, daß z. B. die Franzosen, die durchs 18. Jahrhundert mit ihrer Chanson den Einzelgesang beherrscht hatten, das Wort „Lied“ als unübersetzbar in ihren Sprachschatz aufgenommen haben. Die Zahl der in Deutsch-

land seit Schubert im Druck veröffentlichten Lieder überschreitet nachweisbar das erste Hunderttausend. Die Musikkataloge verzeichnen jetzt alljährlich durchschnittlich 2000 Liederhefte. Leider fehlt bis heute eine auch nur einigermaßen ausreichende Geschichte des deutschen Liedes im 19. Jahrhundert (über die vorhand. Lit. vergl. d. Anhang), der auch die dankbare Aufgabe obläge, aus dem Wust des mit Recht Vergessenen einzelne wertvolle Stücke für den lebendigen Musikgebrauch zu retten. Der Verfasser hat in der Hinsicht sehr viele angenehme Überraschungen erlebt und bei Durchsicht älterer Liederstöße manches schöne, ganz vergessene Stück gefunden, das wohl einen Platz in einer „Anthologie" verdienen würde. Die Musikgeschichte muß sich damit begnügen, auf jene Persönlichkeiten hinzuweisen, die in der Entwicklung bedeutsam hervortreten.

Über K. M. v. Weber, Mendelssohn und Schumann als Persönlichkeiten ist in anderem Zusammenhang zu sprechen. Webers Lieder gehören in der Entwicklung vor die Schuberts. Sie sind meist recht einfach, verdienen aber einen dauernden Platz in der Hausmusik, vor allem die heiteren Lieder, die mit ihrem echten Humor der gerade auf diesem Gebiete besonders üppig gedeihenden wertlosen Schlagerware Abbruch tun müßten. Ständig zurückgegangen ist in den letzten Jahren die früher große Beliebtheit der Lieder Mendelssohns. Das ist ein Zeichen, daß in den ernsteren Musikkreisen die Ansprüche an die Wahrheit im musikalischen Ausdruck des Dichterischen stetig gestiegen sind. Mendelssohn ist auch im Liede formaler Musiker. Seine Lieder mit Worten entsprechen durchaus denen ohne Worte. Der Text gibt die allgemeine Stimmung für ein nur aus den Gesichtspunkten musikalischer Formgebung geschaffenes Gebilde. Kommt hinzu, daß Mendelssohn stärkere Leidenschaft und tieferes Empfinden fehlten; ruhige Vornehmheit und feine Bildung reichen aber am wenigsten für das Lied aus. Gerade auf Mendelssohn geht in der Hauptsache das im Hause „beliebte" Lied zurück, bei dem des Vorbildes wirklich hohe formale Bildung durch eine gewisse handwerkliche Geschmeidigkeit, seine vornehme Sprache durch klingende Phrase ersetzt, die bereits bei ihm gelegentlich hervortretende Sentimentalität in bösester Weise gesteigert ist. Aus der großen Zahl der hierher gehörenden Komponisten seien genannt: die weiblich weich aber echt empfindende Josefine Lang (1815 bis 1880); der auf allen Gebieten sehr fruchtbare K. G. Reißiger (1798—1859), von dem außer einigen Liedern nur noch der arg sentimentale Walzer „Webers letzter Gedanke" lebt; Heinrich Proch

(1809—1878), dessen „Wanderbursch" noch gesungen wird; Fr. Wilh. Kücken (1810—1882), dessen „Ach, wie wär's möglich denn" zum Volkslied geworden ist; Franz Abt (1819—1885), arg sentimental, aber doch wirklich melodiös; K. Fr. Curschmann (1804—1841), der seine hübschen Melodien überflüssigerweise vielfach an Gedichte wandte, die zu Schuberts besten Liedern gehören; Ferd. Gumbert (1818—1896), der durch die Unmasse des unter dem Mittelmaß stehenden die Auswahl der wenigen besseren Lieder erschwert. — Fast alle der Genannten haben auch auf andern Gebieten reichlich gearbeitet; glücklich waren mehrere, wie ja Mendelssohn selber, im Chorlied.

Es ist auffällig, daß den Nachahmern Mendelssohns eher im Liede, denen Schumanns im Klavierstück gelegentlich ein glücklicher Wurf gelang. Dabei liegt der Gipfel von Robert Schumanns Schaffen, so Schönes ihm auch gerade für das Klavier gelang, zweifellos in seinen Liedern. Das, was den Kern seiner Lyrik ausmacht, schuf er auch, als das Leben ihn aus dem Hang zur Träumerei herausriß, als sein immer warmes Empfinden zur starken Leidenschaft wurde, als er nicht von der Erde ins Traumland fliehen durfte, sondern um den köstlichen Besitz, den die Erde für ihn barg, mannhaft ringen mußte. Das Jahr 1840, als er sich Klara Wieck erkämpfte, ist das Geburtsjahr der „Myrthen", der Liederkreise nach Eichendorff, Heine (Liederkreis und Dichterliebe), Justinus Kerner (12 Lieder), Rückerts Liebesfrühling (12), Robert Reinick (6) und Chamissos „Frauenliebe und Leben". Schon diese Vorliebe für „Liederkreise" zeugt für ein ausgesprochen dichterisches Empfinden. Mögen die Lieder an sich noch so rein lyrisch sein, durch das Nacheinander derselben erhalten wir das Bild der Entwicklung eines seelischen Erlebens. Zweifellos geht in der engen Vereinigung von Dichtung und Musik, ebenso in der Betonung des Psychologischen Schumann über Schubert hinaus, was freilich nicht das Erreichen einer höheren Stufe des Liedes bedeutet. Bei Schumann bildet die Singstimme mit der Instrumentalbegleitung eine geschlossene Einheit. Das Klavier steht in innigerer Beziehung zum Text, als zum Gesang. Deshalb hat es zum Ausdruck der Stimmung oft mehr zu tun, als die Singstimme; man bedenke die Nachspiele. In dieser Hinsicht ist Schumann der wichtigste Vorbereiter des ausgesprochen modernen Liedes.

Schumann am verwandtesten ist Adolf Jensen (1837—1879), eine feinsinnige Natur, über dessen im guten Sinne empfindsame Seele ein langjähriges Brustleiden melancholische Schatten warf. Jensen

hat größere Freude an der Form, als Schumann. Er wird trotzdem nicht formal, aber er liebt charakteristischere Formgebung. So besteht er selbständig neben Schumann, selbst wenn bei gleichen Texten die Melodien sich sehr ähnlich werden. Jensen ist auch ein feinsinniger Klavierpoet; auch hier ist er ebenso versonnen wie Schumann, aber nicht so verträumt und darum bestimmter in Form und Ausdruck. — Hier ist auch Robert Franz (1818—1892) zu nennen, trotzdem sein Schaffen noch in die neueste Bewegung hineinreicht. Aber Franz ist sich in seinem Schaffen eigentlich immer gleich geblieben. Es war für ihn bedeutungsvoll, daß er sich aufs innigste mit Bach und Händel beschäftigt hatte, von denen er manche Werke in Neubearbeitungen herausgab. Die Form wurde ihm, ähnlich wie Brahms zum festen Punkt in der Erscheinungen Flucht, bei Franz ist es der kontrapunktische Geist der Vergangenheit, in dem er die neugeistig aus der Sprache geborene Melodie mit der Begleitung zu einem wesentlich formal empfundenen Ganzen zusammenschweißt.

Wir brechen hier die Entwicklungsgeschichte des Liedes ab, die wir wieder aufnehmen werden, wenn wir die treibenden Kräfte der neuen Musik in den großen Formen kennen gelernt haben. Hier ist noch eines Mannes zu gedenken, dessen Schaffen gewissermaßen die Brücke vom Liede zum Musikdrama schlägt. Karl Loewes (1796 bis 1869) Balladen könnte man als erzählte Musikdramen bezeichnen. Die Ballade setzt alle Handlung in Erzählung um und verbindet durch diese das lyrische Bekenntnis mit dem dramatischen Dialog. Das Ganze erhält dadurch einen lyrischen Grundcharakter, daß auch das Geschehen vom subjektiven Gesichtspunkte des Helden aus betrachtet ist. Das machte sich Loewe besonders für die Komposition langer Balladen zunutze, indem er das Ganze in mehrere Liedsätze zerlegte, für die er in der Begleitung ein einigendes Band gewann. Hier verwendet er gewisse charakteristische, jeweils der Stimmung gemäß veränderte Figuren als Bindemittel; er gewinnt so etwas dem Leitmotiv ähnliches. Loewe ist nicht gerade sehr eigenartig in der Erfindung, aber von ungemeiner Frische, voll echt musikalischer Freudigkeit, immer warm in der Empfindung und edel im Ausdruck. Er hat auch die Neubelebung des Oratoriums (vergl. Kap. 3) angestrebt und in Chorwerken Schönes geschaffen. Seine dauernde Bedeutung beruht aber auf den Balladen, die vor allem für das musikalische Haus eine vornehme Unterhaltung und gesunde Erbauung sind.

Zweites Kapitel.

Die Oper.

Gluck hatte sein Reformwerk in Paris zum endgültigen Siege geführt. Die elementarste Lehre der Gluckschen Opernreform, die Erkenntnis von der Bedeutung des Dichterischen, ist seit ihm der Welt nicht mehr verloren gegangen. Auch nicht durch den erneuten Siegeszug der italienischen Oper, die im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts noch einmal ihre Siegesfahne entfaltete. Denn selbst diese italienische Oper bezeugt den Wandel in der Auffassung für die Bedeutung des Textes durch ihre Anerkennung der Wichtigkeit des Stoffes. Darin beruhte nämlich das Verhängnisvolle der Entwicklung der Operngattung nach Gluck, daß man das Dichterische im niedrigen Sinne äußeren Geschehens, also im Stofflichen sah. Gluck selber hatte durch die Tatsache, daß er längst bekannte und in der Oper immer wieder vorgeführte Stoffe behandelte, bekundet, daß er dem rein Stofflichen gar keine Bedeutung beilegte. Die Erhöhung des Dichterischen beruht bei ihm in der Vertiefung der seelischen Konflikte, in der Darstellung innerer Entwicklung. Es ist nicht nur die stets gefährliche Eigenschaft einer breiten Öffentlichkeits- und Unterhaltungskunst, die die Oper von dieser geistigen Höhe wegführte, sondern auch die allgemeine geschichtliche Entwicklung. Durch die französische Revolution wurde der Bürgerstand zu einem mitbestimmenden Faktor des Kunstlebens. Diesem aber bedeuteten die alten Heroen- und Mythengeschichten gar nichts. Auch liegt in jeglicher Volkstümlichkeit der Kunst die Notwendigkeit, schon durch den Stoff zu fesseln. Die komische Oper hatte das von jeher getan. In Deutschland hatte der große Demokrat Beethoven in „Fidelio" gezeigt, wie aus dem einfachen täglichen Leben ein gewaltiger Konflikt entstehen, wie ein packendes Geschehen in die kleinbürgerliche Welt hineingreifen kann. Aber sein Beispiel fand keine Nachfolge. Die Romantik wandte sich andern Gebieten zu. Weber hat im „Freischütz" die deutsche Waldromantik mit dem Volksleben in Verbindung zu setzen gewußt; in seiner, wenn auch im Textbuch an sich verunglückten „Euryanthe" eröffnete er den Blick ins glänzende Land der Ritterherrlichkeit. Wie auch hier die Vergröberung des Stofflichen eintrat, zeigt bereits die Bevorzugung des abergläubischen Dämonismus bei Marschner („Vam-

pyr") und der Abstieg in die äußerliche Küchenromantik etwa der Oper Kreutzers und doch auch Lortzings.

Gefährlicher als diese Entwicklung war jene, die die Oper in Frankreich nahm. In steigendem Maße geht von Cherubini an die Oper nur noch auf einen Stoff, aber nicht auf eine Dichtung aus. Die große Oper Meyerbeers, die den Endpunkt dieser Entwicklung darstellt, steht in künstlerischer Hinsicht eigentlich unter der alten opera seria vor Gluck. Denn in der opera seria war das stoffliche Interesse gleich Null, diese Heroen- und Göttergeschichten waren allen Zuhörern vertraut. Die Oper bot also bloß musikalisches Interesse und hat in dieser Hinsicht auch wirklich Schönes hervorgebracht, sowohl in der Komposition wie vor allem auch in der Reproduktion. Keine spätere Zeit hat wieder diese Höhe der Gesangskunst in der Oper erreicht. Also wenn man davon absehen kann, daß die Oper uns eine Verbindung der beiden Künste bringen soll, wenn man sich dazu entschließen kann, im Gegensatz zu den alten Florentinern, die Poesie als die dienende Magd der Musik anzusehen, wenn man sich einfach sagt: diese Handlung und diese Verse sind nur ein Vorwand, um Musik zu machen, so wird man für diese Gattung der alten opera seria immerhin noch eine künstlerische Stellung retten können. Sie ist gewiß nicht hoch, aber man wird ihr nicht versagen dürfen, daß sie eine harmlose, sinnlich schöne Unterhaltung bieten konnte. Und daß diese opera seria nicht mehr sein wollte, machte sie für die Innenkultur jener Zeit wenigstens ungefährlich. Ganz anders liegt das Verhältnis bei der „großen Oper". Hier wird nach einem Stoff gesucht, der als solcher die Teilnahme der Zuhörerschaft im höchsten Maße zu erregen geeignet ist, ein Stoff, der starke seelische und sittliche Konflikte vorführt. Aber dieser Stoff wird in dem gleichen Geiste bearbeitet, wie der Hintertreppenroman seine Probleme erfaßt. Er dient ausschließlich zur Erregung der Sensation, zur Befriedigung des niedrigsten Stoffhungers und muß dazu herhalten, eine äußere sinnliche Wirkung durch Aufzüge und aufregende Szenen zu ermöglichen. Also hier haben wir eine verlogene Kunst. Die Poesie ist hier nicht mehr gleichgültige Beigabe zur Musik, sondern dient einem unkünstlerischen, niedrigen Zweck. Es ist natürlich, daß die auf solchem Stoffe aufgebaute Musik innerlich ebenfalls verlogen sein mußte, daß sie ausschließlich auf den äußeren Effekt, auf Lärmmacherei zugestutzt war.

In diese allgemeine Entwicklungslinie der Oper bis zu Wagners Auftreten, wollen wir nun die wichtigsten Erscheinungen einzeichnen.

1. Die Pariser Oper.

Gluck hat die Empfindung gehabt, seine Reform nur in Paris durchsetzen zu können. Dasselbe Gefühl erfüllte fast drei Menschenalter später noch Wagner. Paris ist bis 1850 der unbestrittene Vorort des Opernlebens in Europa. Daran haben Mozart und Beethoven, ja nicht einmal Weber viel geändert. Seit Webers „Freischütz" ist in Deutschland ja das Gefühl für die Notwendigkeit einer eigenen Nationaloper nicht wieder erstorben; nach wie vor aber sahen die deutschen Opernbühnen es als ihre dringendste Aufgabe an, jede Oper, die in Paris Erfolg gehabt hatte, vorzuführen. Selbst heute klagen unsere Komponisten nicht mit Unrecht über die Bevorzugung der fremden Tonsetzer. Das ist nicht nur eine Folge unserer nationalen Schwäche, sondern hat doch auch den tieferen Grund in der Gattung der Oper selbst. Diese ist in viel höherem Maße gesellschaftliches Kulturprodukt, als alle übrige Musik. Die Überlieferung ist darum auch in ihr viel mächtiger und bedeutsamer. Die deutschen Musiker haben es niemals so gut wie Franzosen und Italiener verstanden, über die in der Gattung Oper liegenden Schwierigkeiten Herr zu werden. Es ist das die Folge des für alle Gebiete der Kunst geltenden deutschen Schaffens *von innen* heraus. Durch die Betonung dieser inneren seelischen Wahrheit wird die Erscheinungsform eines Kunstwerks erschwert, weil es immer die entsprechende Form erst zu schaffen gilt. Die Romanen haben sich, im Gegensatz dazu, immer an die *Kultur der Form* gehalten, in ihr die eigentliche Schönheit der Kunst gesehen. Auf die seelische Wahrheit, den inneren Reichtum dieser Kunst kam es ihnen immer viel weniger an. So haben französische und italienische Opernkomponisten sich eigentlich immer nur als Musiker ausgelebt. Die italienische Oper wird getragen durch die Erfindung sinnlich berückender Melodien, die französische Spieloper durch unterhaltsamen Witz und gute Chansons, die große und heroische Oper durch pathetische Deklamations-, Ballett- und Aufzugsmusik. Von der psychologischen Verinnerlichung des Deutschen Gluck haben seine nächsten Nachfolger in Frankreich schon nichts mehr übernommen. Gerade weil die Opernkunst dieser Länder so sehr formale Kunst ist, vermag sie sich so gut den Bedürfnissen einer glänzenden Unterhaltung

anzupassen. Aus dem gleichen Grunde vermochten die Komponisten verschiedenster Nationalität in dieser Gattung als echte Pariser oder Italiener zu erscheinen. Aus demselben Grunde endlich konnte aber auch nur aus deutschem Boden das Musikdrama als wirklich innerliches Kunstwerk entstehen.

Hat sich nun auch die Operngeschichte in dieser Zeit hauptsächlich in Paris abgespielt, so war doch die deutsche Musik von höchstem Einfluß. Als Musiker ist Gluck ein echter Deutscher gewesen, und auf seinen Schultern stehen die nächsten bedeutenden Meister der französischen Oper. Dann aber betont bereits Adam, daß Cherubinis Stil viel weniger italienisch sei, als der Mozarts. Das war die Wirkung der deutschen Instrumentalmusik, die seit Haydn ihre Höhestellung in der musikalischen Welt behauptete. In Luigi Cherubini lebte noch der hohe künstlerische Ernst seines Vorbildes Gluck. Am 14. September 1760 zu Florenz geboren, war er von der Kirchenmusik ausgegangen, wandte sich aber schon früh der Bühne zu und kam 1786 nach Paris, wohin er zwei Jahre später dauernd übersiedelte. Er wurde hier Kapellmeister des italienischen Operntheaters, aus dem sich die opéra comique entwickelte, wurde 1795 Inspektor, 1816 Kompositionsprofessor und 1821 Direktor des Konservatoriums, dem seine Leitung zu dem großen Weltruf verhalf. Am 15. März 1842 ist der seltsame, aber durchaus ehrenwerte Mann gestorben. Er schloß sich mit vollem Bewußtsein an Gluck an, ging über diesen aber hinaus in der Verstärkung der Bedeutung des Orchesters. Hier machte er die Entwicklung der deutschen Instrumentalmusik Haydns und Mozarts für die Oper fruchtbar. 1791 gewann er den ersten Erfolg mit „Lodoiska". Es ist bezeichnend, daß die Kritik dieser Oper vorwarf, daß sie zu schön, zu gut gearbeitet sei, so daß der Hörer nirgendwo Ruhepunkte finde, um sich für die besonderen Schlager der Arien vorzubereiten. So sehr war man also doch noch, trotz Gluck, im Nummernwesen der italienischen opera seria befangen. Freilich müssen wir bedenken, daß Cherubinis Opern zunächst in der komischen Oper mit eingestreuten Dialogen zur Aufführung kamen. Gerade er hat aber durch die Behandlung ernster Stoffe in dieser Form die grundsätzlichen Unterschiede zwischen diesen beiden Operngattungen zum Heile der Gesamtentwicklung verwischt. Sobald der Dialog in Rezitative umgewandelt wurde, konnten Cherubinis Werke, unter denen besonders „Elisa" (1794), „Medea" (1797) und „Der Wasserträger" (1800) Erfolg gewannen, als große Opern aufgeführt werden. Die

Textbücher zu den Opern Cherubinis halten den Vergleich mit denen Glucks nicht aus. Selbst die Dichtung zum „Wasserträger", der allein noch heute gelegentlich auf der Bühne wiederkehrt, ist für uns kaum mehr genießbar. Wertvoll geblieben sind bezeichnenderweise die rein instrumentalen Sätze, die Ouvertüren und daneben von seinen Streichquartetten das leidenschaftliche in Es dur, endlich seine Kirchenmusik, in der er in einer für die Folge leider nicht genug fruchtbar gewordenen Weise eine Neubelebung des alten kontrapunktischen Stils mit den Mitteln der neueren Musik versuchte.

Noch getreuer in der von Gluck vorgezeichneten Bahn blieb Et. Nic. Méhul (1763—1817), der 1778 nach Paris gekommen war. Von seinen zahlreichen komischen und ernsten Opern hat sich nur „Josef und seine Brüder" (1807) lebendig zu erhalten vermocht. Fehlt hier, wohl zum erstenmal in der Oper, eine beherrschende Frauenrolle, so hatte er in der ein Jahr zuvor entstandenen Ossianoper „Uthal" zur Erzielung einer dunklen Färbung auf die Violinen verzichtet. Beides verrät den Theaterpraktiker, den Mann, der durch äußere Mittel zu inneren Wirkungen zu gelangen sucht. In der Tat kann er sich an eigentlicher musikalischer Kraft mit Cherubini nicht messen. Er teilt sich aber mit diesem in das Verdienst, eine Operngattung angebahnt zu haben, die gleich weit entfernt ist von dem übertrieben pathetischen Ton und der doch nur einer Scheinwelt angehörenden Idealhandlung der opera seria einerseits und der oft genug in bloße Ulkmacherei oder Karikatur verfallenden komischen Oper andererseits. Das wirkliche Leben in Freud und Leid ist hier für die Opernbühne gewonnen. Bis auf den heutigen Tag ist dieses Gebiet nicht so fruchtbar gemacht worden, wie es nötig wäre, trotzdem auch Beethoven zu den beiden genannten Meistern tritt, die er freilich mit seinem „Fidelio" weit in den Schatten gestellt hat.

Daß in Frankreich die angebahnte Entwicklung nicht weitergeführt wurde, lag wohl hauptsächlich am Aufkommen Napoleons. Napoleon mußte es gegenüber dem demokratischen Zug der Opern Cherubinis und Méhuls daran liegen, das Kaisertum, die Macht und Herrlichkeit des einzelnen verherrlicht zu sehen. Es fand sich auch bald der Komponist nach seinem Geschmack in dem Italiener Gasparo Spontini. Dieser, am 14. November 1774 zu Majolati im Kirchenstaat geborene Mann, war selber eine tyrannische Usurpatorennatur. Zielbewußt und rücksichtslos, sein Handeln ausschließlich in den Dienst des Erfolgs stellend, nahm er in geschickter Umwandlung die früher

oft geübte Huldigungsoper wieder auf, indem er geschichtliche Stoffe so behandelte, daß sie zu einer durchsichtigen Verherrlichung der Zeitereignisse wurden. Dabei ergab sich dann die Möglichkeit großer Prachtentfaltung, glänzender Zeremonien, überhaupt eines auf Wirkung und Glanz gestellten Lebens mit scheinbarer Wahrheit aus dem Stoff selber. Was Spontinis Stärke ausmachte, war sein Glaube an sich. Er vermeinte nicht nur sein Bestes, sondern das Beste überhaupt zu geben. Das steigerte sich allmählich bis zum kindischen Größenwahn. Andererseits beruht auf diesem Glauben an seine Machtstellung seine hohe Bedeutung für das Theaterleben an sich. Die Art, wie er den Willen des Komponisten und Dirigenten zum Beherrscher der ganzen Aufführung machte, bedeutete gegenüber dem früheren Kultus des Virtuosentums oben auf der Bühne einen riesigen Fortschritt. „Die Vestalin" (1807), „Ferdinand Cortez" (1809) und „Olympia" (1819) waren die drei großen Erfolge Spontinis. 1820 siedelte er als Hofkapellmeister nach Berlin über, wo er in der geschilderten Weise sich große Verdienste um das Theaterleben errang, aber schließlich durch seine Gewalthaberei sich so verhaßt machte, daß ihn der Unwille des Publikums bei einer „Don Juan"-Aufführung des Jahres 1841 vom Dirigentenpult vertrieb, an das er nun nicht mehr zurückkehrte. Am 14. Januar 1851 ist er in seinem Geburtsort gestorben.

Auf der Pariser Opernbühne vollzog sich inzwischen die Entwicklung aus der heroischen zur großen Oper. Aubers „Stumme von Portici" (1828) und Rossinis „Tell" (1829) sind die Etappen zu Meyerbeers „Robert der Teufel" (1831). 1835 fällt Halévys „Jüdin", im Jahre darauf kommt wieder Meyerbeer mit den „Hugenotten". Mit diesen Werken war die Umwandlung des ernsten Repertoirs der großen Pariser Oper vollzogen. Von Glucks Geist lebte hier nichts mehr. Auf Rossini und Auber kommen wir in anderem Zusammenhange zurück, zumal bei diesen die genannten Werke nur Einzelerscheinungen in ihrem Gesamtschaffen sind.

Jaques F. E. Halévy (1799—1862), dem außer der „Jüdin" noch die komische Oper „Der Blitz" gelang, entstammt, wie Meyerbeer, einer jüdischen Familie, und man wird nicht mit Unrecht die Entwicklung des Opernstils zu einem internationalen Gemisch, bei dem der Effekt einziger Gebieter ist, auf das Stammestum dieser beiden hervorragenden Könner zurückführen. Diese Internationalität ist etwas ganz anderes als der Universalismus, den wir schon früher

als Eigenart mehrerer deutscher Musiker hervorgehoben haben, insonderheit bei Händel und Mozart. Sie haben die Errungenschaften der fremden Musik aufgenommen und innerlich verarbeitet. Sie haben sich diese Fremde zu eigen gemacht, mit ihrer Persönlichkeit alles durchdrungen, so daß aus den verschiedenen Bestandteilen eine neue Einheit entstand.

Ganz anders Jakob Meyerbeer (eigentlich Meyer Beer), der am 5. September 1791 zu Berlin geboren, durch den Abt Vogler in Darmstadt, bei dem er sich mit Weber befreundete, erst gründlich in die alte deutsche Satzkunst eingeführt wurde. Schon jetzt wandte er sich der Opernkomposition zu, hatte aber keinen Erfolg. Auf des Wiener Salieri Rat ging er zur Vollendung seiner Operntechnik nach Italien. Er kam gerade recht, um Rossinis erste Triumphe zu erleben. Da nannte er sich Giacomo und wurde auch in der Musik Italiener. Er schrieb nun ein halbes Dutzend italienische Opern, kehrte dann 1825 nach Berlin zurück, und damit war die italienische Periode zu Ende. Nun entsteht eine der mehrjährigen Pausen, die für Meyerbeer charakteristisch sind. In diesem ersten Falle war sie hervorgerufen durch eine völlige Umwandlung seines Schaffens. Später veranlaßte ihn wohl hauptsächlich die Absicht, die Spannung auf seine neuen Werke aufs höchste zu steigern, solange mit deren Veröffentlichung zu warten. Meyerbeer sah in Deutschland die Wirkung, die Webers romantischer „Freischütz" ausgelöst hatte; es konnte ihm aber auch nicht verborgen bleiben, daß trotzdem von einem Einfluß Webers auf das größere Opernleben nicht die Rede sein könne. Daß diese Wirkung nur von Paris aus zu gewinnen sei, erkannte Meyerbeer bald. Schon 1826 hatte er seine italienische Oper „Il Crociato in Egitto" in Paris aufführen lassen. Aber gegen die eigentlichen Italiener vermochte er nicht aufzukommen, andererseits beharrte Paris, wie das auch Rossini erfahren mußte, auf seiner nationalen Errungenschaft der großen Oper. Meyerbeer fand in der deutschen Romantik das Element, wodurch er Spontini und auch die großen Opern Aubers und Rossinis überholen konnte. Sein „Robert der Teufel" leistet in der Verquickung von romantischem Spuk, wilder Dämonie, glänzendem Ritterleben und berauschenden kirchlichen und weltlichen Festen das Tollste. Wer hätte dieser Fülle von Effekten und äußerem Glanz widerstehen können! Mit der am 21. November 1831 erfolgten Erstaufführung dieses Werkes war Meyerbeer zum Gebieter der Pariser Oper geworden. „Die Hu-

genotten" (1836), „Der Prophet" (1848), „Die Afrikanerin" (1865) bilden die drei weiteren großen Erfolge Meyerbeers. Er war 1842 von Paris nach Berlin übergesiedelt, wo er eine preußisch-patriotische Oper „Das Feldlager in Schlesien" schrieb, die er für Wien als „Vielka", in Paris als „Nordstern", je nach den nationalen Bedürfnissen, umarbeitete, und ist am 2. Mai 1864 zu Paris gestorben.

Daß Meyerbeer einer der größten dramatischen Könner ist, darf man bei aller Gegnerschaft nicht verkennen. Und wo aus dem Gang der Handlung eine Szene entsteht, die innerlich voll wahren Lebens ist — man denke z. B. an das große Duett zwischen Valentine und Raoul in den „Hugenotten" — hat er auch wirklich Ergreifendes geschaffen. Im allgemeinen aber hat Meyerbeer seine riesigen Gaben nur in unkünstlerischem Geiste verwertet. Alles ist auf äußere Wirkung, auf den Theatereffekt im bösesten Sinne des Wortes berechnet, nichts ist die Folge innerer Notwendigkeit. Gerade die blendende Form, das hervorragende technische Können Meyerbeers haben diese innere Schwäche seiner Werke nur zu geschickt verhüllt, so daß sie mit ihrem glänzenden Äußeren das Empfinden und die Urteilsfähigkeit weitester Kreise auch in Deutschland getrübt und verdorben haben..

In der ruhigen Selbstverständlichkeit einer festgefügten Überlieferung entwickelte sich die französische Spieloper neben den verschiedenen Abarten der großen Oper ohne ästhetische Problemsucherei weiter und schuf mit anspruchslos unterhaltsamen Werken das dauerndste, was die französische Musikdramatik hervorgebracht har. Der älteste der noch heute lebendigen Vertreter der Spieloper ist Franç. Adr. Boieldieu (1775—1834). Bereits als 18jähriger brachte er seine erste komische Oper „La fille coupable" in seiner Vaterstadt Rouen zur Aufführung, 1800 gewann er mit dem „Kalif von Bagdad" in Paris den ersten entscheidenden Erfolg. Eine böse Ehe trieb ihn nach Rußland, wo er als Hofkomponist eine geachtete Stellung einnahm, aber erst nach der Rückkehr in die Heimat gelangen ihm seine Hauptwürfe: „Johann von Paris" (1812), „Rotkäppchen" (1818), „Die weiße Dame", (1825). K. M. v. Weber hat treffend diese Spielopern als musikalische Schwestern des französischen Lustspiels bezeichnet. „Heitere Laune, spielender, fröhlicher Witz, auf angenehme Weise durch einige hübsche Situationen herbeigeführt" bringen eine anmutige Unterhaltung in bewußtem Spielen. Schmuck des Lebens, nicht Lebenskunst. — Gleichaltrig mit Boieldieu war Niccolo Isouard (1775- 1818), dessen „Aschenbrödel" einst sehr gefeiert

war und wohl eine Neubelebung vertrüge. Boieldieus Erbe ist dann Franç. Espr. Auber (1782—1871), dem ein langes Leben hindurch die Schaffenskraft und eine heitere Laune treu blieben. Auber hat in Eugen Scribe (1791—1861) den ihm entsprechenden Textdichter gefunden, ebenso liebenswürdig, graziös und leicht, wie er selbst, freilich noch weniger wählerisch in den Mitteln, wenn sie nur wirkten. Man darf an diese ganze Kunsterscheinung nie mit großen Maßstäben herantreten; sie will nur Unterhaltung sein. Die Berechtigung der Gattung liegt im unleugbaren Bedürfnis nach ihr. Es können dabei doch liebenswürdige Kunstwerke erreicht werden; jedenfalls ist eine ausreichende Pflege einer liebenswürdigen Unterhaltungskunst das beste Mittel gegen den Verfall in die Gemeinheit (Operette, Trikotposse, Variété). Einmal hat auch Auber mit Glück den großen Wurf versucht. Nachdem er 1825 mit „Maurer und Schlosser" den ersten stärkeren Erfolg gewonnen, schuf er 1828 in der „Stummen von Portici" die erste „große" Oper des neuen Stils. Bei näherem Zusehen erkennt man freilich zahlreiche Elemente der komischen Oper als sehr wesentlich am Erfolg beteiligt. Aber es ist nicht zu leugnen, daß Aubers Musik hier einen starken Schwung erreicht. Die Stimmung der Julirevolution kündigt sich darin an; die Revolution in Brüssel (25. August 1830), die zur Unabhängigkeit Belgiens führte, hat im Theater bei einer Aufführung der „Stummen" ihren Anfang genommen. Bezeichnend für die Art, wie gewiegte Theaterpraktiker äußere Verhältnisse zu nutzen wissen, ist die Tatsache, daß die Verwertung einer Stummen in der Titelrolle darauf zurückzuführen ist, daß die Pariser Oper damals über keine bedeutende dramatische Sängerin, wohl aber über eine hervorragende Mimikerin verfügte. Es zeigt sich auch hier, daß das früher allgemein übliche, jetzt ganz preisgegebene Arbeiten der Opernkomponisten für bestimmte Verhältnisse Ergebnisse zeitigte, die über den besonderen Fall hinaus wertvoll waren. Auber hat über 40 Opern geschaffen. „Fra Diavolo" (1830), „Der Maskenball" (1833), „Der schwarze Domino" (1837) und „Des Teufels Anteil" (1843), gehören noch heute dem Spielplan an.

Wie stark der Kunstverstand bei der Schöpfung der Oper als Unterhaltungsgattung mitzuwirken hat, zeigt das Beispiel L. J. F. Hérolds (1791—1833), bei dem man verfolgen kann, wie er aus der Praxis des Theaterdienstes heraus sich allmählich die Hilfsmittel zum Theatererfolg gewann. Erst 1826 war dies der Fall, nach mehrfachen

vergeblichen Anläufen, mit der komischen Oper „Marie“. „Zampa“ (1831) und die in Frankreich sehr beliebte, in Deutschland fast unbekannte „Schreiberwiese“ (1832) verstärkten ihn noch. — Ad. Ch. Adam (1803—1856) zeigt dann in der Sorglosigkeit, man darf ruhig sagen, Liederlichkeit der musikalischen Arbeit die Gefahren dieser nur formalen, innerlich nicht ergreifenden Arbeitsweise. Sie hat, als das Publikum nach stärkeren Reizen verlangte, zur Operette geführt. Adam selber entging dieser Gefahr wohl nur, weil die allgemeinen Zeitverhältnisse sie noch nicht in sich bargen. So gab er in seinen 53 Opern meist harmlos-liebenswürdige Unterhaltung: „Der Postillon von Lonjumeau“ (1836) und „Die Nürnberger Puppe“ (1852) haben sich im Spielplan zu behaupten vermocht.

2. Die Italiener.

Die „italienische Oper“ schien durch Gluck und seine Nachfolger und durch Mozart endgültig überwunden. Dort durch die Betonung der dramatischen Grundsätze, hier durch die Vertiefung der ihr eigenen Schönheit und der Vereinigung mit charakteristischer Wahrheit des Gefühlsausdrucks. Rechnet man hiezu die Arbeit Haydns und Beethovens — man durfte wirklich erwarten, daß die italienische Oper tot sei, da erstand Rossini — und alle Welt jubelte diesem Bannerträger der echten italienischen Oper zu, wie keinem anderen Musiker. Die italiensiche Oper kann nicht sterben. Sie vertritt mit der Roheit, aber auch der Selbstverständlichkeit aller Naturkräfte die neben dem Rhythmus ursprünglichste Macht aller Musik: die sinnliche Schönheit der Melodie. Ziergesang und Sangesvirtuosentum, Leierkastenstil der orchestralen Begleitung, Oberflächlichkeit der Handlung und der Charaktere sind fast notwendige Begleiterscheinungen. Die Musik übt diese natürliche Sinnlichkeit am stärksten, wenn keinerlei geistige Kunstarbeit und keine seelische Vertiefung andere als sinnliche Kräfte wachrufen. Es ist ein Rausch, gewiß; dieser ganze Genuß hat etwas Tierisches; aber ich begreife, daß ihm die Menschen immer wieder einmal erliegen. Und zwar keineswegs bloß die Masse und die oberflächlichen Geister; sondern alle jene, für die die Musik mehr Unterhaltung als seelisches Lebensbedürfnis ist. Nicht trotz, sondern wegen ihrer Kunstlosigkeit übt die italienische Oper eine so große Macht aus.

Gioachino Rossini (29. Februar 1792—13. November 1868) steht in der Schönheit und im Reichtum der Melodieerfindung dicht

bei Mozart. Dazu kommt ein unleugbares Geschick für die typische Charakterisierung der Buffooper und genaueste Bühnenkenntnis, in die er von den Knabenjahren an durch stete Berührung mit dem Theater geradezu hineingewachsen war. Rossini hat von der musikalischen Wissenschaft kaum mehr, als das notwendigste Handwerkszeug erlernt, ist auch niemals über die ausgesprochenste Homophonie hinausgekommen. 1810 erschien die erste seiner 38 Opern, die bereits durch Melodiereichtum hervorragt. Die ersten nachhaltigen Erfolge gewann er 1813 mit der ernsten Oper „Tancred“ und der komischen Oper „Italienerin in Algier“. Das waren bereits die 10. und 11. seiner Opern, woraus man auf die Schnelligkeit seines Schaffens schließen kann. 1816 gelang ihm dann der Meisterwurf im „Barbier von Sevilla“. Das kecke Wagnis, den Text der erfolgreichsten Oper Paësiellos wortgetreu neu zu komponieren, gelang vollkommen. Wer vermöchte sich auch der Wirkung dieses von Geist und Laune sprühenden, von Lustigkeit überschäumenden und durch schmeichelnde Melodik süßen Champagnertrunkes zu entziehen. In 13 Tagen ist das Werk geschrieben worden, eine Kette köstlicher Einfälle, ein Feuerwerk aus funkelnder Rhythmik und farbiger Melodie. Alle Welt war wie im Taumel. Dem Philosophen Schopenhauer erschloß sich die Naturgewalt der Musik, ein Hegel geriet ins Schwärmen. Das „kühle“ Deutschland verlor jeglichen Maßstab, als Rossini 1822 nach Wien kam. Da ward Beethoven verdunkelt, Mozart vergessen und der liederselige Schubert fand kein Gehör. Wir waren eben noch keine Nation; das macht im geistigen Leben ebenso charakterlos, wie im politischen, die Pariser blieben viel kühler, und Rossini mußte sich französieren, um sie zu gewinnen. Es gelang ihm 1829 mit dem „Wilhelm Tell“, der neben Aubers „Stummen“ am Anfang der großen Oper steht. Damit schloß Rossini 37jährig auf der Höhe seiner Triumphe seine Tätigkeit für die Oper ab. In einem „Stabat mater“, (1832, aufgeführt 1841) das in seiner Theaterhaftigkeit auf uns geradezu frivol wirkt, und in einer kurz vor seinem Tode geschriebenen ernsten „Missa Solemnis“ zeigte er, daß es nicht schöpferisches Unvermögen gewesen war, was ihn zum Schweigen veranlaßt hatte. Vielleicht war er selbst dieser gehaltlosen Schönheit müde geworden.

Fast schien es, als sollte die italienische Oper eine neue Blüte erleben. In Vincenzo Bellini und Gaetano Donizetti erstanden ihr neben Rossini zwei glänzende Talente. Der Sizilianer Bellini (1802—1835), eine schlichte, warmherzige und künstlerisch strebsame

Natur, hätte vielleicht bei längerem Leben die Aufgabe erfüllt, die jetzt Verdi zugefallen ist: die italienische opera seria mit ernstem seelischem Leben zu erfüllen. Die 11 Opern, die er in seinem kurzen Leben geschaffen hat, bewegen sich unverkennbar in aufsteigender Linie auch hinsichtlich des Ernstes der Auffassung und der Gediegenheit der Arbeit. „La Straniera“ (1828), die melodienreiche „Romeo und Julie“ (1830) — sie hat auf den jungen Rich. Wagner einen starken Eindruck gemacht, wie nicht nur sein Erstlingsaufsatz „Die deutsche Oper“ (1834), sondern noch viel später Loges Erzählung von der Macht der Liebe im „Rheingold“ zeigt — und die für Paris komponierten „Puritaner“ (1835) sind heute von der Bühne verschwunden. „Die Nachtwandlerin“ (1831) und die in Einzelszenen hochdramatische „Norma“ (1831) verfehlen auch heute ihre Wirkung nicht. — Tiefer steht der Bergamasker Donizetti (1797—1848), bewußter Nachahmer Rossinis und in der leichtfertigen Mache seiner 70 Opern ebenso schlimm, wie die alten Vertreter der neapolitanischen Oper. „Der Liebestrank“ (1832), „Lucrezia Borgia“ (1833), „Lucia von Lammermoor“ (1835) und „Die Favoritin“ (1840) sind aus der Zahl seiner ernsten Opern zu nennen. Erfreulicher sind die komischen: die für Paris geschaffene „Regimentstochter“ (1840) und der in der Titelrolle köstliche „Don Pasquale“ (1843).

Mehr auf Italien beschränkt blieb die Wirksamkeit Giovanni Pacinis (1796—1867) und Saverio Mercadantes (1797—1870). Das Erbe dieser Zeit übernahm Verdi; er hat die italienische Oper in eine Höhe gehoben, daß auch der ernste Kunstfreund sich ihrer freuen kann.

3. Die deutsche Oper.

Die Zerstörung des deutschen Nationalgefühls im 30jährigen Kriege hat es mit sich gebracht, daß von da an fast alle große deutsche Kunst sich im Gegensatz zum Volke entwickelt hat. Natürlich nicht im Gegensatz zum Volkstum. Aber dieses war im Volke selbst so schwach, es erlag allen fremden Einflüssen so leicht, daß jene starken Persönlichkeiten, die eine wesentlich deutsche Kunst schufen, sich fast immer im Gegensatz zum Geschmack und zu den Wünschen ihrer Zeitgenossen sahen. Auf keinem Gebiete tritt das so stark hervor, wie in der Musik. Man bedenke, daß Bach unbekannt blieb, Händel und Haydn nach England, Gluck nach Paris gehen mußten, um zu Anerkennung und Verdienst zu gelangen, daß man Mozart äußerlich verkommen ließ,

/

Schubert überhaupt nicht kennen lernte, Beethoven über Rossini vergaß. Und dann in neuerer Zeit das Schicksal Wagners; also selbst noch zu einer Zeit, wo unser Volkstum doch durch die geschichtliche Entwicklung sehr gekräftigt worden ist. Vergleicht man dagegen etwa die Musikgeschichte Frankreichs, wo das Volk immer dazu beiträgt, oft im Gegensatz zu den Gebildeten, daß eine eigene Nationalkunst gedeihen konnte, so erkennt man erst recht, welch starker Naturanlagen und welch gewaltiger Persönlichkeiten, in denen sich jene verdichteten, es bedurfte, die deutsche Musikkultur zur führenden der Welt zu machen. Am verhängnisvollsten zeigt sich der Mangel an bewußtem Volkstum für die Oper. Es ist sehr bezeichnend, daß Gluck selber in seiner Heimat nicht durchdringen konnte, daß dagegen sein Schüler Salieri mit der verwelschten Abschwächung des Gluckschen Kunstindeals dann wieder Mozart verdunkeln konnte.

Das deutsche Singspiel, das eine Besserung gebracht hatte, war nicht eigentlich national, sondern nur volkstümlich im Sinne von gemeinverständlich, bürgerlich. Ein bewußtes deutsches Volksgefühl wurde eigentlich erst durch die Romantik vorbereitet; die geschichtlichen Heimsuchungen haben dann ihre Wirkungen vertieft. Mozarts „Zauberflöte" hat den auf den Wiener Vorstadtbühnen in den Stücken eines Wenzel Müller, in Wranitzkys „Oberon", Kauers „Donauweibchen" u. a. herrschenden Zauberspuk zu einer innerlichen Symbolik vertieft. Allerdings so, daß nur der Eingeweihte und der die Musik durch den Text hindurch wirklich stark Empfindende das ganz zu fühlen vermochten. Das Höhere, durch Beethovens „Fidelio" Gebrachte, daß ein großes romantisches Geschehen naturgemäß aus der Wirklichkeit herauswuchs, wurde vom Volke nicht gewürdigt. Das Romantische blieb im übrigen mehr äußerlich im Stoff, drang nicht ins tiefere musikalische Erleben. Die Macht der überlieferten musikalischen Form wird beleuchtet durch die Tatsache, daß die Opern E. T. A. Hoffmanns (1776—1822), auch seine von Weber hochgelobte „Undine", zwar im Stoff romantisch, in der Musik dagegen klassizistisch sind, was ja auch dadurch hinreichend erläutert wird, daß Hoffmann ein aufrichtiger Bewunderer Spontinis war.

Diesen Widerstreit klassischer und romantischer Kräfte zeigen auch die Opern Ludwig Spohrs (1784—1859). Er gehört zu jenen Musikern, die zu Romantikern wurden, weil sie als gebildete Männer in ihrem zeitgenössischen Leben standen und von den beherrschenden Einflüssen desselben erfüllt wurden. Seiner Natur nach war er nichts

weniger, als Romantiker. Volkstümlichkeit war ihm zuwider, eine vornehme, abgeklärte Tonsprache war ihm inneres Bedürfnis. Seine im Grunde weiche Natur strebte nach Ruhe und Klarheit der Lebensgestaltung. Unter seinen zehn Opern ist der „Faust“ (1816) seines Stoffes wegen zu nennen; die von Rossinis „Tankred“ angeregte „Zemire und Azor“ (1819) hatte seinerzeit starken Erfolg. Länger gehalten hat sich nur die „Jessonda“ (1823). Auch der „Berggeist“ (1825) und die „Kreuzfahrer“ (1845) sind heute völlig vergessen. Die letztere Oper zeigt, daß auch Wagners Beispiel auf Spohr nicht ohne Einfluß blieb, wie ja Spohr auch zu den wenigen alten Musikern gehörte, die sofort Wagners Bedeutung erkannten. In der Formgebung sind alle diese Werke Spohrs mehr oder weniger klassizistisch. Das romantische Element offenbart sich in der Musik durch das Streben nach Färbung des Orchesters, nach einem charakteristischen Ausdruck für die Zauber- und Geisterwelt. In dieser Hinsicht hat Spohr der späteren, weit farbenprächtigeren Zeit vielfach vorgearbeitet. Im übrigen gehörte Spohr durch Jahrzehnte, zumal nach seiner 1822 erfolgten Ernennung zum Hofkapellmeister in Kassel, zu den einflußreichsten Musikern Deutschlands, um dessen öffentliches Kunstleben er sich sehr verdient gemacht hat. Von seinen zahlreichen Werken stehen heute eigentlich nur noch seine Konzerte für Violine in hohem Ansehen. Spohr, der selber einer der größten Geiger seiner Zeit war, hat in seinen Violinwerken alle Tonschönheit des Instruments so zur Entfaltung gebracht, daß wir darüber die etwas allzu weichliche Empfindung gern vergessen.

Die schweren Schläge, in denen Napoleon die deutschen Lande niederstreckte, schreckten endlich das Volk aus seiner dumpfen Gleichgültigkeit oder weichlichen Genußsucht auf. Es kam zu der gewaltigen Kraftentfaltung der Freiheitskriege. Die Deutschen hatten sich als Volk, als Nation bewährt. Man weiß, in welch schmählicher Weise die Fürsten den natürlichen Rückschlag, der auf die Anstrengung folgte, mißbrauchten, wie sie von neuem die früheren unfreien Verhältnisse wiederherzustellen und fast systematisch das Volk in eine oberflächliche Genußsucht hineinzutreiben suchten, weil sich gut amüsierte Völker am leichtesten regieren lassen. Das Bestreben war ja zunächst erfolgreich. Wien wurde nach den Tagen des Kongresses zu jenem „Capua der Geister“, als das es so oft den Zorn starker Naturen hervorgerufen hat. Verlangt man nach der äußeren Bestätigung dieser sinnlichen Verweichlichung, so hat man sie in dem allgemeinen und völlig be-

sinnungslosen Rossinikultus, der damals Deutschland erfaßte, und grell von der abwartenden Zurückhaltung abstach, die man in Frankreich, auf dem doch auch die „Restauration“ lastete, den Schmeichelweisen des Italieners gegenüber bewahrte. Aber immerhin stehen dem auch Lichtblicke gegenüber. Beethovens früher abgelehnter „Fidelio“ weckte 1814 Teilnahme, 1822 lodernde Begeisterung. Zur vollen Klarheit aber wurde die Tatsache, daß das kräftige Volksempfinden nur eingeschläfert, nicht ertötet war, an jenem 18. Juni 1821, als zu Berlin Webers „Freischütz“ einen fast unerhörten Erfolg gewann. Es waren ja gerade die schweren äußeren geschichtlichen Ereignisse gewesen, die die Romantik aus ihrer Weltflucht zurückgeführt und auf die verborgenen Schätze und schlummernden Kräfte des Volkstums hingewiesen hatten. Dieses Volkstum in seiner gesunden Natürlichkeit, seinem tiefsinnigen, wenn auch oft kindlichen Verhältnis zur Natur wurde in Webers „Freischütz“ gefeiert und feierte in ihm den Beginn seiner segensreichen Macht für die deutsche dramatische Kunst. Wagners Musikdrama steht am Ende dieses Weges.

Karl Maria von Weber, am 18. Dezember 1786 in Eutin geboren, ist durch die äußeren Lebensschicksale fast in allen Teilen Deutschlands herumgekommen und hat so in Nord und Süd und Ost und West das Gemeinsame und Bindende in der Volksart der damals ja noch viel mehr versprengten Stämme kennen lernen können. So schlug ihm schließlich zum Heile aus, daß sein abenteuerlustiger Vater den Knaben bereits in den bunten Wechsel und den oft gefährlichen Strudel seiner Unternehmungen hineinzog. Daß die verschiedensten Wege immer wieder zur Berührung mit der Bühne führten, hat Weber zu jenem großen Theatraliker erzogen, der ein Stück des echten Dramatikers sein muß. Seine bedeutende musikalische Anlage war ja schon früh hervorgetreten. Bereits 1798 erschien sein erstes Werk, zwei Jahre später das Opus 2 in einer vom Komponisten selbst lithographierten Ausgabe. Auf dem Gebiet der Lithographie liegt nämlich Webers erste schöpferische Tat. Er hatte die kurz vorher von Senefelder erfundene Kunst wesentlich verbessert. Der Vierzehnjährige begann nun auch schon dramatisch zu arbeiten. Während die Singspiele „Macht der Liebe“, „Das Waldmädchen“, „Peter Schmoll“ entstanden, studierte er bei Michael Haydn und Abt Vogler. Dann gelangte er achtzehnjährig zum Kapellmeisterposten in Breslau. Er vertauschte ihn 1806 mit der gleichen Stellung, in Stuttgart wurde danach Sekretär des württembergischen Prinzen Ludwig, büßte aber

eine Unbesonnenheit des Vaters mit dem Verluste dieser Stellung. Diese Ungerechtigkeit hat den jungen Mann den Ernst des Lebens in viel stärkerem Maße fühlen lassen, als zuvor die vielfache Not und das hin und her Geschleudertwerden im äußeren Lebensgang. In Stuttgart hatte er die Oper „Silvana“ vollendet, die 1810 in Frankfurt guten Erfolg erzielte. Dennoch hielt Weber — und das ist ein gutes Zeugnis für den Ernst, mit dem er seine Künstlerlaufbahn, trotz des unheilvollen Einflusses seines Vaters, auffaßte — es für notwendig, nochmals beim Abt Vogler gründliche Studien zu treiben. Er war damals Mitschüler Meyerbeers. 1811 folgte der Einakter „Abu Hassan“. Von 1813—1816, in der Kapellmeisterstellung zu Prag reift er zum bewußt deutsch fühlenden Mann und Musiker heran. Der Musik Beethovens gehört wohl das Hauptverdienst daran. Weber fand nun die schöne Aufgabe, gegenüber der Fremde ein deutsches Opernunternehmen durchzusetzen. Der König von Sachsen hatte ihn 1817 nach Dresden berufen, um hier die deutsche Oper zu gründen. Die großen Hilfsmittel, die Gunst der höfischen Kreise lagen auf Seiten der italienischen Oper. Aber mit ehernem Fleiße und unerbittlicher Energie setzte Weber das neue Unternehmen allen Prüfungen gegenüber glücklich durch. Die Tätigkeit, die er in dieser Zeit entfaltet hat, erheischt höchste Bewunderung. Er begnügte sich nicht mit der Erfüllung seiner großen Kapellmeisterpflichten, sondern suchte auch durch schriftstellerische Belehrung in der Presse das Publikum zum Verständnis seiner Absichten und für ein näheres Verhältnis zu den aufzuführenden Werken zu gewinnen. Neben der Oper richtete er 1822 regelmäßige Konzerte ein.

Aus symphonischem Geiste heraus gestaltet er die äußeren Aufführungsverhältnisse der Oper neu: das Orchester wurde anders aufgestellt, der Dirigent wurde zum wirklichen Leiter der Gesamtaufführung; er dirigiert vom Pulte aus und nicht, wie vorher, vom Klavier. Das Glück der Liebe, das er in der 1817 mit Marianne Brandt geschlossenen Ehe gefunden hatte, verleiht ihm die Kraft, neben dieser reichen Berufstätigkeit noch die Zeit zu eigenem künstlerischem Schaffen zu gewinnen. 1817—1820 entsteht der „Freischütz“ und daneben die Musik zu dem Schauspiel „Preziosa“, die schon im Oktober 1820 herauskam; am 20. Oktober 1823 wird in Wien „Euryanthe“ gegeben; dann ringt sich der brustkranke Mann, im Bewußtsein der Pflicht, für seine Familie zu sorgen, noch den „Oberon“ ab, den er am 20. April 1826 als Todgeweihter in London aufführt.

Am 5. Juni ist er fern der Heimat gestorben. 1844 sind seine Gebeine nach Dresden überführt worden, wobei Richard Wagner seine begeisterte Gedenkrede auf ihn gehalten hat.

Der „Freischütz“ ist jene deutsche Oper, mit der für unser Volk der innere seelische Zusammenhang mit der Opernbühne beginnt. Die hier gegebene Verklärung des deutschen Volkswesens ist so losgelöst von jeglicher Tendenz, so erhaben über alles von zeitlichen und äußeren Verhältnissen Bedingte, daß das Werk frisch und unverwelklich bleiben muß, solange überhaupt noch für deutsches Wesen ein Gefühl vorhanden ist. Wunderbar ist, wie die Musik mit ganz natürlicher Sicherheit, an allem Theoretischen vorbei, die Lösung der schwierigsten Probleme findet. Die Oper hat Dialoge, bleibt also im Äußeren im Singspiel stecken; dennoch wirkt sie überall als großes Drama durch die Wahrheit des gesamten Erlebens, durch die Bedeutung, die selbst dem Scherz als Äußerung der Volksart zukommt. So wirkt es gar nicht stilwidrig, daß die ganze Fülle und Prächtigkeit des in der Symphonie herangebildeten Orchesterstils hier seine Verwendung findet. Fast noch wunderbarer ist, wie aus dem deutschen Volkslied heraus die deutschem Empfinden entsprechende dramatische Szene geschaffen wird.

In solchen Augenblicken durchbricht der gesunde Instinkt des Volkstums alle Schranken. Der Jubel, mit dem der „Freischütz“ aufgenommen wurde, durchtönte alle deutschen Lande. Die Kritik allerdings hatte überall zu mäkeln und fand keine Freude. Nur der große Einsame in Wien fühlte, was hier geschaffen war. „Das sonst weiche Männel“, sagte Beethoven zu Rochlitz, „ich hätt's ihm nimmermehr zugetraut! Nun muß der Weber Opern schreiben. Gerade Opern, eine über die andere und ohne viel daran zu knaupeln. Der Kaspar das Untier! Steht da wie ein Haus! Überall, wo der Teufel die Tatze reinstreckt, da fühlt man sie“. Aber Weber gab nicht, wie man wohl hätte vermuten können, im Stil des „Freischütz“ der deutschen Bühne neue Repertoire-Opern: das Genie wiederholt sich nicht. Er hatte im besten Sinne des Wortes die deutsche Volksoper geschaffen. Er hatte gleichzeitig — man beachtet das viel zu wenig — im Melodrama „Preziosa“ sich in einer aus musikalischem Geiste heraus rhythmisierten Versdeklamation versucht (vergl. S. 588). Nun strebte er nach einem neuen einheitlichen Stil für das große musikalische Drama. Daß „Euryanthe“ zu einer „Ennuyante“ wurde, ist die Schuld der spottschlechten Dichtung der H. von Chézy. Aber das ändert nichts daran, daß Weber hier seine bedeutendste Musik schuf und darüber hinaus

den musikdramatischen Stil begründete. Die dramatische Forderung beherrscht hier die Formgestaltung. Die Gesangsformen werden erweitert, rezitativische Stellen eingeschoben, aus dem Bedürfnis nach Einheitlichkeit wird der Dialog verdrängt, zum erstenmal in einer ernsten deutschen Oper. Auch die enge Verbindung der Musik mit dem Geschehen ist hier angebahnt, mit bestimmten Vorgängen verknüpfen sich bestimmte Melodiebildungen so innerlich, daß sie naturgemäß wiederkehren, wenn das Geschehen und Empfinden eine Erinnerung daran wachruft: das Leitmotiv ist hier vorgebildet. Selbst im äußeren dramatischen Zuschnitt des Ganzen fühlt man, wie Wagners „Lohengrin" auf „Euryanthe" steht. — Den „Oberon" schrieb Weber als kranker Mann; in der Entwicklungsgeschichte des Musikdramas gebührt dem Werk keine Stellung. Dagegen schafft es den vorbildlichen Charakter für die musikalische Schilderung der Elfen- und Geisterwelt, und die Farbenglut, mit der der Orient veranschaulicht wird, steigert in höchster Weise die Fähigkeiten der Musik als Farbe.

Was den Schönheitsoffenbarungen Mozarts, der gewaltigen Größe Beethovens nicht gelungen war, hatte die viel bescheidenere und einfachere Erscheinung Webers erreicht: ein auf dem Bewußtsein des innersten Volkstum beruhendes Verhältnis des deutschen Volkes zur deutschen Musik. Den Weg zu Mozart und zu Beethoven haben die Deutschen erst später gefunden, noch später den zu Bach. Es war die Liebe, die den Weg zu Weber finden ließ. Wie Wagner es in seiner Gedenkrede gesagt: „Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als du! ... Nun läßt der Brite dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert dich der Franzose, aber lieben kann dich nur der Deutsche; du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen!" —

Als Webers Fortsetzer auf dem Wege zu Wagner gilt Heinrich Marschner (1795—1861). Wir werden ja erkennen, daß Wagners Musikdrama in seinem Wesentlichsten nicht vorbereitet werden konnte. Marschners Nähe beruht auch mehr darin, daß er Webers Streben nach dramatischer Wahrheit und Einheitlichkeit fortsetzte. Er war 1824 von Weber nach Dresden gezogen worden und ging nachher über Leipzig nach Hannover (1831), wo er bis 1859 die Oper leitete. Von den zahlreichen Opern Marschners, haben sich „Der Vampyr" (1828) „Hans Heiling" (1833) und in geringerem Maße „Templer und Jüdin" (1829) auf der Bühne behauptet. Man darf sich nicht wundern, daß sie durch Wagners Musikdramen viel mehr verdrängt

worden sind, als Webers Werke. Ein so trefflicher Musiker Marschner zweifellos war, ist er eigentlich doch überall von Weber abhängig, dessen Ursprünglichkeit ihm fehlt. „Templer und Jüdin“ ist durch die „Euryanthe“ angeregt und weist in der äußeren Erscheinung ebenfalls vielfach auf Wagners „Lohengrin“ hin. Marschners Sonderart war eine etwas robuste Romantik, in der er das Dämonische zum Angelpunkt seiner zwei bedeutendsten Opern machte. Sieht man genau zu, so empfindet man dieses dämonische als mehr dekorativ; „Lord Ruthwen“ und „Hans Heiling“ leben durch die starke Liebesleidenschaft, in der das heiße Blut eines kräftigen irdischen Mannes pulsiert. Gewiß, „Hans Heiling“ wirkt als Vorläufer des „Fliegenden Holländers“; aber gerade das Verhältnis des Menschen zum Dämonischen ist grundverschieden. Bei Marschner lebt nichts von Wagners Erlösungssehnsucht; die derbe Gesundheit verhilft sich recht egoistisch zum Siege. Vielleicht liegt doch in diesem mehr äußerlichen Verwerten des Wunderbaren der Grund, daß Marschners Werke jetzt so schnell veralten. Jedenfalls erweisen sich die volkstümlichen Szenen als viel lebendiger, eben weil erlebter.

Zur gröberen, aber im Volke unverwüstlichen Räuberromantik führt dann „Das Nachtlager von Granada“ (1834), die einzige der dreißig Opern Konradin Kreutzers (1780—1849), die dank den schönen Chören und hübschen Liedern heute noch lebt. Auch von Kreutzers Männerchören werden manche (z. B. „Die Kapelle“, „Der Tag des Herrn“) heute noch gern gesungen.

Es läßt sich nun von Weber, Spohr, Kreutzer her eine Linie der romantisch gefärbten Oper bis auf die Gegenwart herunterführen. Für das Musikalische kommt noch der Einfluß Mendelssohns und Schumanns, der selbst mit seiner „Genoveva“ (1850) hierhergehört, hinzu; dagegen ist die Einwirkung von Wagners Musikdrama nur äußerlich. Ich nenne hier nur jene Musiker, deren Schaffen in der Oper den Schwerpunkt hat. Nachhaltige Wirkungen hat keiner ausgeübt. Die dichterische Welt dieser Komponisten hat mit der großen echten Romantik kaum mehr etwas gemein. Sie deckt sich mehr mit jener Neuromantik der Literatur, die am erfreulichsten durch Scheffel, zumeist aber recht unerquicklich durch die Sang-Poeten vom Schlage Julius Wolffs und Rudolf Baumbachs vertreten ist. Hinzukommt als befruchtend der historische Roman, natürlich auch die Sage; die Volkstümlichkeit ist sentimental zugestutzt nach den Rezepten Berthold Auerbachs oder der Düsseldorfer Genremalerei.

Eine liebenswürdige, vornehme Natur ist der vielseitig begabte Franz von Holstein (1826—1878), dessen bestes Werk „Der Heideschacht" (1868) unserer Bühne wohl erhalten bleiben sollte. Auch manche seiner Lieder (z. B. die Waldlieder op. 1 und 9) ergreifen durch ihre etwas wehmütige Schönheit. Jos. Abert (geb. 1832, lebt in Stuttgart) hat Scheffels „Ekkehard" (1878) in den Mittelpunkt einer Oper gestellt, nachdem er zuvor schon „Astorga" (1866) und „König Enzio" (1862) gefeiert hatte. Seine orchestralen Werke zeigen noch deutlicher, daß er in rein musikalischer Hinsicht von der Moderne doch vielfach beeinflußt worden ist. Im Grunde zur „großen" Oper gehören Edmund Kretschmers (geb. 1830, lebt in Dresden) erfolgreichste Bühnenwerke „Die Folkunger" (1874) und „Heinrich der Löwe" (1877). Er ist auch ein sehr gediegener Vertreter der Chorkomposition. In dieser liegt wohl auch die Stärke von Bernhard Scholz (geb. 1835, lebt in Frankfurt), wie „Das Siegesfest" und „Das Lied von der Glocke" zeigen. Für die Oper fehlt ihm eigentliches dramatisches Leben, und „schöne" Musik vermag das nicht zu ersetzen („Morgiane", „Golo", „Trompeter von Säkkingen", „Ingo"). Das gleiche gilt von Karl Grammann (1842—1897), dessen „Melusine" (1875) stellenweise von schöner Farbigkeit ist. Von Heinrich Hofmann (1842—1902) mochte man nach dem „Ännchen von Tharau" (1878) eine gute Volksoper erwarten; doch hat er diese Hoffnung nicht erfüllt. Am erfreulichsten wirken die klangschönen Chorwerke („Waldfräulein", „Nornengesang", „Haralds Brautfahrt" u. a.) und die sinnenfreudigen Klavierstücke. — Um die sogenannte Volksoper ist es überhaupt recht traurig bestellt. Sentimentalität und schablonenhafte Charakteristik in Handlung und Musik ist durchweg ihr Kennzeichen. Die großen Erfolge, die Viktor Neßler (1841—1890) mit den in jeder Hinsicht seichten, in den Mitteln unvornehmen Opern „Der Rattenfänger von Hameln" (1879), „Der wilde Jäger" (1881) und „Der Trompeter von Säkkingen" (1884) gewann, lassen sich aus der Beliebtheit der verarbeiteten Stoffe allenfalls erklären; aber ein bedauerliches Zeichen bleibt es, wenn Gesänge, die den elementarsten Regeln sinngemäßer Deklamation Hohn sprechen, eine so beängstigende Verbreitung erlangen konnten, wie sein „Behüt dich Gott". Nicht viel höher, wenn auch die Chöre nicht ganz so im Liedertafelstil gehalten sind, stehen die Opern Ferd. Langers (1839—1905), unter denen „Der Pfeifer von Hardt" (1894) die erfolgreichste war.

Noch viel unsympathischer, als diese immerhin bescheiden auf-

tretenden Komponisten sind jene völlig charakterlosen Musiker, die in jedem Erfolg eine neue Mode wittern und dann sofort mit einem großen Werke „modernster“ Mache auf dem Platze sind. Der Typus dieser in Übergangszeiten immer vorhandenen Dramatiker ist der aus Ungarn stammende Karl Goldmark (geb. 1830, lebt in Wien). Den ersten starken Bühnenerfolg gewann er mit „Der Königin von Saba“ (1875), zu der Verdis „Aida“ die Anregung gegeben hatte. Als Wagners „Parsifal“ die Verwendbarkeit der Mystik für die Bühne dartat, kam Goldmarks „Merlin“ (1886); den Erfolg von Humperdincks „Hänsel und Gretel“ sollte „Das Heimchen am Herd“ (1896) fruchtbar machen; die durch Bungert wachgerufene Aufmerksamkeit für die homerische Welt suchte eine „Briseïs“ auszunutzen. Allmählich scheint man der in ihrer aufdringlichen Farbengebung doppelt unwahr wirkenden Musik Goldmarks überdrüssig geworden zu sein, denn auch die „deutsche“ Oper „Götz von Berlichingen“ (1902) fand keinen Erfolg.

Daß deutsche Komponisten noch nach Mozart und Weber, ja noch nach Wagner beim Ausland in die Schule gingen, ist am ehesten begreiflich bei der komischen Oper. Der mecklenburgische Freiherr Friedrich von Flotow (1812—1883) war überdies durch seinen Bildungsgang in unmittelbare Berührung mit Meistern wie Boieldieu und Auber gekommen. Leider war das einzige „Deutsche“, was er in das sonst den Franzosen treulich abgelauschte Rezept mischte, eine denkbar triviale Sentimentalität. Die Tatsache, daß stimmbegabte Tenöre in den gewöhnlichen Schmachtweisen des „Alessandro Stradella“ (1844) und der „Martha“ (1847) — nur diese leben noch von seinen zwanzig Opern — ihre Stimmen glänzen lassen können, hat diesen Werken eine Volkstümlichkeit verschafft, die für eine künstlerische Volkserziehung ein schweres Hindernis bedeutet. — Mit ähnlichen Mitteln arbeitet der Mähre Ignaz Brüll (geb. 1846, lebt in Wien), dessen Sentimentalität aber die gefälligere österreichische Form hat. Am wertvollsten unter seinen Opern sind „Das goldene Kreuz“ (1875) und „Gringoire“ (1892). Auch seine Instrumentalwerke zeigen gute Arbeit, gefällige Rhythmik und hübsche Melodie, sind aber oberflächlich in Empfindung und Gehalt. (4 Klaviersuiten, Orchesterserenaden, Ouvertüren, eine Symphonie und viele Lieder.)

Zu welchen glücklichen Ergebnissen die Verbindung der leichten Stilelemente der italienischen opera buffa mit deutschem Liedempfinden bei gründlicher deutscher Schulung und geschickter Verkleinerung des deutschen Orchesterstils führen könnte, bewies seit Mozart zum

ersten- und leider fast einzigenmal Otto Nicolais 1849 in Berlin gegebene Oper „Die lustigen Weiber von Windsor". Der 1810 in Königsberg geborene Komponist hatte die gründliche Schule C. Kleins und Zelters durchgemacht, bevor er in Italien mit zahlreichen Tageserfolgen zu einem echten „Maëstro" gestempelt wurde. Zu seinem Glück kam er 1841 nach Wien, wo er sich auch durch die Einführung der „philharmonischen Konzerte" verdient machte, 1847 nach Berlin. Hier überlebte er die Erstaufführung seines Meisterwerkes nur um acht Wochen und starb den 11. Mai 1849. Es gehört zur Tragik in der Geschichte der deutschen komischen Oper, daß auch dieses Werk nicht von vorbildlicher Wirkung für einen deutschen komischen Stil geworden ist.

Das Verdienst, das alte deutsche Singspiel als volkstümliche Unterhaltungsoper neu belebt zu haben, gebührt Albert Lortzing. (Geb. 23. Oktober 1801 zu Berlin, 1833—1850 mit kurzen Unterbrechungen in Leipzig, dann bis zu seinem Tode am 21. Januar 1851 in Berlin). Lortzing ist der rechte deutsche Kleinbürger vor 1848, aber in jener liebenswürdigen Form, die Ludwig Richters Zeichnungen verherrlichen. Ein guter, wohlwollender, hilfbereiter Mann; ein braver, fleißiger Familienvater; ein heiterer, genügsamer Mensch, voll warmer Empfindung und jener dichterischen Stimmung, die die Kunst als willkommene Verschönerung des Lebens, nicht aber als tiefgreifendes Lebenselement auffaßt. Alles Große, Starke, Leidenschaftliche, Erschütternde fehlt. Lortzings Opern haben ihren eigenartigen Wert ebenso gut vermöge dieses Fehlenden, wie durch ihren Besitz. Man kann das schon daraus erkennen, daß sie dann ihre Bedeutung für den Spielplan gewannen, als die große Kunst Wagners diesen zu beherrschen anfing. Heute ist Lortzing nach Wagner der meist aufgeführte Komponist. Vom rein künstlerischen Standpunkt muß man das als übertriebene Wertschätzung empfinden; es offenbart sich aber darin das ganz berechtigte Verlangen weiter Volkskreise nach einer harmlosen, gesunden und deutsch empfundenen Unterhaltungsoper. Lortzings Opern entsprechen für deutsches Fühlen der französischen Spieloper und der italienischen opera buffa. Darin liegt ihre große Bedeutung. Sie sind im besten Sinne Unterhaltungskunst für das Volk. In solchen Fällen bedeutet Volk wieder die ganze Nation. Für den Gebildeten ist eine derartige Oper das lustige Verbringen einer müßigen Stunde; für das einfache Volkskind eine dichterische und musikalische Ergötzung. Gerade daß diese Werke: „Die beiden Schützen" (1837), „Zar und Zimmermann"

(1837), „Wildschütz“ (1842), „Undine“ (1845), „Waffenschmied“ (1846) so anspruchslos auftreten, macht sie sympathisch. Bei genauerer Betrachtung gewinnen die Werke auch rein musikalisch. Vor allem „Der Wildschütz“ trifft z. B. in der Billardszene einen so feinen und leichten Unterhaltungston, wie die deutsche Oper sonst kaum wieder. Wie köstlich ist ferner hier das Hineinziehen des Tagesereignisses, in der lustigen Karikatur der Griechenschwärmerei. Freilich gehört zu solchen Werken auch die genaueste Bühnenkenntnis und ein wirklich reiner Sinn, der alle Zweideutigkeiten, jede geschmacklose Roheit zu vermeiden weiß. Die „Veredelung“, die die Vorlagen durch Lortzings Textbearbeitung fast immer erfahren haben, sollte in der Hinsicht vorbildlich werden. Als kulturelles Erziehungsmittel sind Lortzings Werke sehr hoch zu bewerten; sie sind das beste Gegenmittel gegen die in jeder Hinsicht gemeine Operette und Posse.

Drittes Kapitel.

Der Chorgesang.

Musikfeste und Männerchorwesen.

Das 19. Jahrhundert hat im öffentlichen Musikleben eine starke Umwandlung erfahren. Die Musik ist in vorher ungeahntem Maße wieder zur Öffentlichkeitskunst geworden. Für die Instrumentalmusik liegt der Fall mehr so, daß die breite Bevölkerung in viel stärkerem Maße als früher, zum Genuß öffentlich dargebotener Musik gelangt. Den charakteristischen Ausdruck aber erhält die öffentliche Musikpflege durch den Chorgesang.

Die mittelalterliche Kunstmusik war fast ausschließlich Chorgesang gewesen. Die neuzeitliche Musik hat sich geradezu im Gegensatz zur Polyphonie entwickelt. Der Chorgesang mußte aus dem der Neuzeit eigenen Geiste neu entwickelt werden, um ein wahrhaftes Ausdrucksmittel neuzeitlichen Fühlens abgeben zu können. Wir haben in der Geschichte des Liedes (S. 353 ff.) dargestellt, wie im protestantischen mehrstimmigen Choralgesang der alte kontrapunktische Geist der neuzeitlichen Harmonie weichen mußte. Der weltliche Chorgesang wurde

neu geschaffen durch Händels Oratorium. Das „unmusikalische“ England hat hier auch ein großes Verdienst um die reproduktive Musik. In seinem zähen Festhalten am Überkommenen hatte England niemals mit der Pflege des Chorgesangs aufgehört. Außerhalb der Kirche diente er zur Verherrlichung der großen Musikfeste. Händel hat diese günstigen Vorbedingungen in glänzendster Weise ausgenutzt, indem er in seinen Oratorien den Schwerpunkt auf die Chöre legte, die ihrerseits so bedeutende Sängerscharen voraussetzten, wie sie bei derartigen Musikfesten zusammenkamen.

Ähnliche Verhältnisse galt es für Deutschland zu schaffen, wenn dieses die Oratorien Händels sich zu eigen machen wollte. Die Sehnsucht nach diesen gewaltigen Werken mußte noch wachsen, als der geliebte Haydn seine beiden Oratorien „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“ unter denselben Chorbedingungen wie sein Vorbild Händel schuf. In Deutschland fehlte es so völlig an größeren Chören, daß man in Leipzig zur Erstaufführung der „Schöpfung“ den Schülerchor des Thomasgymnasiums heranzog, in Dresden sogar die „Jahreszeiten“ 1802 italienisch aufführte, weil man den Chor der Oper verwenden mußte, da man keine deutschen Sänger hatte.

Mit der erwachenden Liebe zu Händel und der vor ihm liegenden polyphonen Musik — der schwierigere Bach kam erst später zur Neubelebung (1829 Aufführung der Matthäuspassion) — begann in Deutschland die Gründung von großen Singvereinen: 1790 Berliner „Singakademie“, 1800 Leipzig und Stettin, 1802 Dresden u. s. w. Reichten in den größeren Städten die Mittel allenfalls für die Bewältigung der großen Oratorien aus, so mußte man sich an kleineren Orten durch Zusammenschließen der Kräfte helfen. Es ist das Verdienst des Kantors G. Fr. Bischoff (1780—1841), das erste derartige „Musikfest“ zustande gebracht zu haben. Am 20.—21. Juni 1810 wurde es in Frankenhausen unter Spohrs Leitung begangen. Das Beispiel fand denkbar stärksten Anklang. Überall wurden Provinzialverbände von Gesangvereinen gegründet. Für die zwanziger und dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts sind die Musikfeste geradezu die charakteristischste Erscheinung des Musiklebens.

Während diese großen Chorverbände mit Notwendigkeit aus der musikalischen Entwicklung hervorgehen, indem sie letzterdings Aufführungsmittel vorhandener Kunstwerke sind, hat die Entstehung der Männerchöre ganz andere Ursachen, wirkt rein musikalisch betrachtet als Willkür. Auch die Singvereine und Musikfeste wären nicht

so schnell und so mächtig emporgeblüht, wenn nicht die gesamten gesellschaftlichen Verhältnisse diese Verbreiterung der Musikpflege begünstigt hätten. Man kann es als Symptom auffassen, daß die Berliner Singakademie ein Jahr nach der französischen Revolution gegründet wurde. Den wichtigen Aufschwung nehmen dann diese Vereine zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Da war die bürgerliche Gesellschaft schnell zu einer Macht herangewachsen, die nun ihre gesellschaftliche Unterhaltung haben wollte. Diese Gesellschaft war breiter; die Kammermusik, die in den Jahrzehnten zuvor alle Ansprüche der Liebhaber befriedigt hatte, reichte nicht mehr aus. Sie kam jetzt immer mehr aus dem Haus in den Konzertsaal, aus den Händen der Liebhaber in die der Berufsmusiker. Der Gesangverein bot den musikalischen Massen Gelegenheit zur Betätigung. Es ist sehr bezeichnend, daß fast gleichzeitig die Blüteperiode des modernen Tanzes (im Walzer) als bürgerlicher Unterhaltung begann gegenüber den „exklusiven" Kunsttänzen der vorangehenden Zeit.

In weit höherem Maße beruht die Entwicklung des Männerchorwesens auf diesen allgemeinen Verhältnissen. Das ergibt sich mit Notwendigkeit schon daraus, daß jener musikalische Grund, der die großen gemischten Chöre notwendig gemacht hatte, hier nicht vorhanden war. Man geht sicher nicht fehl, wenn man als erste oder doch innerste Ursache der Gründung von Männergesangvereinen den Wunsch nach geselligem Verkehr ansieht. Man darf auch in der Musikgeschichte nicht immer mit nur idealen Vorstellungen arbeiten. Die Deutschen um die Wende des 18. Jahrhunderts liebten auch wie die alten Germanen das Zusammensitzen bei einem guten Trunk, den sie sich mit viel guten Reden und mit Gesang würzten. Man kann es sich so leicht vorstellen, wie aus der gemeinsamen Tätigkeit in einer Singakademie bei der Männerwelt der Wunsch nach gemeinsamem Verkehr außerhalb des Vereins entsprang, und zwar ohne Damen. Der Name „Liedertafel", den sich die vierundzwanzig männlichen Mitglieder der Berliner Singakademie, die sich am 20. Dezember 1808 unter Zelters Vorsitz versammelten, beilegten, bekundet diesen geselligen Ursprung. In England war es auf gleiche Art bereits im 18. Jahrhundert zu „Klubs" gekommen.

Die Mitglieder dieser ersten „Liedertafel" waren ausschließlich Komponisten, Dichter und Berufssänger. Diese „artistische" Zusammensetzung ist aber gerade ein Beweis für den „geselligen" Zweck, genau so wie die Bestimmung, der etwas freieren „Magdeburger Liedertafel"

(1848), daß nur Vomblattsänger aufgenommen werden durften. Man wollte eben keinerlei künstlerische Mühe und Vorbereitung nötig haben, sondern sich die gesellige Zusammenkunft nur durch einige Lieder würzen. Da für den ersten Verein noch keine entsprechende Literatur vorhanden war, schuf man sie sich derart, daß die Mitglieder selbstgedichtete und selbstkomponierte Lieder vortrugen, die, sobald sie gut befunden wurden, von allen Mitgliedern in ihre Notenbücher eingetragen werden mußten. Die Berliner Liedertafel hat sich so einen Schatz von 500 Liedern geschaffen. Von diesem ging dann eine starke Anregung auf weite Kreise aus. Es ist ja leicht erklärlich, daß die strengen künstlerischen Anforderungen an die Mitglieder der Liedertafel um so eher schwinden mußten, als die betreffende Literatur sehr einfach war. Sie war ja zum Vomblattsingen bestimmt, machte also auch richtigen Dilettanten keine Schwierigkeiten, wenn die Zeit zur Vorbereitung gegeben war. Damit waren also besondere Männerchöre ins Leben gerufen. Die ausgedehnte Möglichkeit gemeinsamer geselliger Freuden und ungezwungenen Zusammenseins, die diese Vereine naturgemäß vor den „gemischten" Chören voraus hatten, machten die Männerchöre sehr schnell beliebt. So wurden sie bald aus den Künstlergesellschaften, die sie anfänglich waren, zu echt volkstümlichen Vereinen.

Da traf dann diese norddeutsche Bewegung mit der schweizerisch-süddeutschen zusammen. Hier hatte Hans Georg Nägeli (1773—1836) eine rege Tätigkeit entfaltet. Als Musikverleger sorgte er durch Neudruck für das Wiederbekanntwerden Händels und Bachs. Um diese Werke aufführen zu können, gründete er 1805 in Zürich ein „Singinstitut", das etwa der Berliner Singakademie entsprach. Nägeli aber, der selber jahrelang als Gesanglehrer an einer Volksschule wirkte, war eine viel volkstümlichere Natur, als die Berliner Fachmusikerkreise. Er hatte die Bedeutung der Musikpflege für das Volk erkannt und wirkte durch Wort, Schrift und Tat für eine Verbreitung des Gesangs. Aus solchen Erwägungen heraus kam er zum Männerchorgesang. Dieser stand also hier im Süden gleich auf der volkstümlichen Grundlage, zu der er sich im Norden erst aus geselligen Veranstaltungen hindurcharbeiten mußte. Der Umstand, daß im Süden das Volkslied noch lebendiger war, wirkte auch in diesem Sinne. 1824 folgte den Schweizern der Stuttgarter „Liederkranz". Die Württemberger erhielten in Friedrich Silcher (1789—1860) den Mann, der, obwohl Universitäts-Musikdirektor, sich doch ein so volkstümliches Fühlen bewahrt hatte, daß seine Bearbeitungen von Volksliedern

am meisten zur Pflege des Volksliedes in den Männerchören beigetragen haben. In manchen seiner eigenen Lieder traf er aufs beste den Ton jener echten Volkslieder, von denen der schwäbische Dichter J. G. Fischer so schön sagt: „Man macht sie nicht, man singt sie bloß.“ Hier im Süden offenbart sich auch deutlich der Zusammenhang, in dem dieses Singen der Männer mit dem in früherer Zeit steht, der Gesangspflege in den Meistersingerschulen. Als im Jahre 1839 in Ulm die letzte dieser Schulen sich auflöste, da vermachten die letzten Zünftler ihre Innungszeichen, Fahnen und Singbücher dem „Liederkranz“. Sie hatten ihre Nachfolgerschaft, die allerdings dem Wechsel der Zeit entsprechend ein anderes Gesicht trug, gut erkannt.

Die Männerchöre fanden in Stadt und Land eine ungeheure Verbreitung. Nägeli konnte bereits 1834 rühmen, daß die Schweiz „wenigstens 20000 kunstgerecht zu nennende Figuralsänger, welche Mitglieder von Vereinen sind“, habe. Ganz entsprechend den Musikvereinen schlossen sich auch die Männerchöre zu Provinzialverbänden zusammen. Es gibt jetzt siebzig solcher „Bünde“, die den „Deutschen Sängerbund“ mit über 80000 Mitgliedern bilden. — Die Provinzialverbände hatten schon 1830 mit gemeinsamen „Liederfesten“ begonnen, die sich vielfach zu regelmäßig wiederkehrenden Einrichtungen entwickelt haben. („Norddeutsche Liedertafeln“ seit 1833; „Märkische Gesangsfeste seit 1840.) Auch der „Deutsche Sängerbund“, der übrigens seit 1862 eine eigene Zeitschrift, die „Sängerhalle“, besitzt, hat große Feste gefeiert (1865 in Dresden, 1874 in München, u. s. w.). — Nach dem Vorbild des deutschen Männergesangs haben sich auch in Belgien (seit 1830), Frankreich („Orphéons“ seit 1835) und Holland (seit 1840) ähnliche Sängerbünde gebildet; in Nordamerika bilden sie eines der besten Bindemittel für die zahlreichen Deutschen und wirken so für die Erhaltung des Deutschtums inmitten der englischen Welt.

Hier sind wir bei einer Seite der Wirksamkeit der Männerchöre angelangt, die von Anfang an einerseits viel zur Beliebtheit dieser Vereinigungen beigetragen hat, andererseits aber auch gegenüber dem mehr ästhetischen Verdienst der Verbreitung der Musikpflege ein ebenso bedeutsames ethisches darstellt.

Es war eine Männerzeit um 1810 und im folgenden Jahrzehnt. Erst eine Zeit bitterer Not unter drückender Fremdherrschaft, dann die Jahre ruhmreicher Erhebung, darauf die lange Zeit böser Reaktion. Es ist sehr bezeichnend, daß die ersten wirklich volkstümlichen Männerchöre die packenden Weisen sind, die K. M. von Weber (1814) den

Liedern Theodor Körners lieh. Aber segensreicher noch als für die Tage des Kampfes erwies sich der Männergesang für die Jahrzehnte der Reaktion. Als die Fürsten sich weigerten, dem Volke, das „in Waffen" die Throne gerettet, im Frieden das zu geben, was ihm zukam; als man zaghaft vor dem wichtigen Schritt zurückwich, den die Zeit gebot, — da wußte das Volk besser, was ihm not tat, als die entweder furchtsamen oder kleinlich auf ihre persönlichen Machtrechte erpichten Fürsten. Jetzt ward das Lied zum Künder der Sehnsucht nach dem einigen deutschen Reich. Die Männerchöre waren die Träger dieses Liedes. Tausende von Männern sangen von deutscher Größe in vergangenen Tagen, deutschem Hoffen für die Zukunft. In Millionen erweckte, erhielt ihr Gesang die große Sehnsucht. Unter diesen Umständen gewannen auch die großen Lieder- und Sängerfeste eine wichtige politische Bedeutung, denn sie führten Tausende deutscher Männer aus den sonst so unverbundenen deutschen Gauen zu gemeinsamer Tätigkeit zusammen. Die Gesangsfeste zu Würzburg (1845) und Köln (1846) trugen bereits ganz den Charakter großdeutscher Veranstaltungen. Daher auch Österreichs Gegnerschaft gegen das Männerchorwesen; der Wiener „Männergesangverein" durfte erst 1843 gegründet werden. Um die Lebendigerhaltung des deutschen Einheitsgedankens und die zu dessen Verwirklichung unerläßliche Verbrüderung der deutschen Stämme hat sich der deutsche Männerchorgesang unvergeßliche Verdienste erworben.

Die Darstellung dieser kulturgeschichtlichen Bedeutung des Chorgesangs erscheint mir wichtiger, als eine eingehende Betrachtung der dadurch hervorgerufenen Chorliteratur. Das 19. Jahrhundert hat auf dem Gebiete des Oratoriums, das für die Singvereine hauptsächlich in Betracht kommt, keine Werke hervorgebracht, die mit denen Händels, Bachs und Haydns den Vergleich aushalten. Die Männerchorliteratur aber ist beim Streben nach musikalischer Bereicherung eher auf Irrwege geraten.

Der Hauptversorger für die Bedürfnisse der Musikfeste war durch ein Vierteljahrhundert der Dessauer Hofkapellmeister Friedrich Schneider (1786—1853), während seines Lebens neben Spohr der einflußreichste und volkstümlichste Musiker Deutschlands, heute aber vergessen. In seinen sechzehn Oratorien („Das Weltgericht" 1819, „Die Sündflut", „Christus der Meister", „Christus das Kind", „Gethsemane und Golgatha" u. s. w.) steht er im wesentlichen auf den Schultern Haydns, verleugnet aber auch die Beeinflussung durch die Romantiker

nicht. Ähnlich wirkte Bernhard Klein (1793—1823). — Die bedeutenden Oratorien Mendelssohns „Paulus“ (1836) und „Elias“ (1846) wirkten dann vereint mit den immer bekannter werdenden Werken Händels und Bachs auf die folgenden Chorkomponisten, die zumeist auch die Kirchenmusik in diesem Zeitraum vertreten. Die „Berliner Akademiker“ betätigten in Lehre und Schaffen grundsätzlich die Rückkehr zur Polyphonie des 16. Jahrhunderts. Der als Komponist belanglose, aber als Lehrer sehr einflußreiche Philipp Rungenhagen (1778—1851) und der als Kontrapunktiker bedeutende Eduard Grell (1800—1886), dessen 16stimmige Messe noch gelegentlich aufgeführt wird, sahen in der Instrumentalmusik geradezu einen Verfall. Nicht so einseitig war Georg Vierling (1820—1901), wie seine Instrumentalwerke zeigen; Erfolge gewann aber auch er nur mit Chorwerken („Constantin“, „Raub der Sabinerinnen“, „Alarichs Tod“). Innerlicher, als Vierlings auf äußere Wirkung angelegte Chöre, sind die Werke Friedrich Kiels (1821—1885), unter denen das Oratorium „Christus“ (1879) die erste Stelle einnimmt. In seinen klar gebauten Instrumentalwerken nähert er sich der Schule Mendelssohns. Auf der Linie zu diesem stehen Max Bruch (geb. 1838, lebt in Berlin), K. M. Reinthaler (1822—1896), Martin Blumner (1826—1901), und Franz Wüllner (1832—1902). Bruch hat sich auf allen Gebieten der Musik versucht, nachhaltige Erfolge aber nur durch seine Chorwerke mit Orchester („Frithjof“, „Odysseus“, „Das Lied von der Glocke“ u. a.) errungen. Seine Musik klingt vorzüglich und ist mit ausgezeichneter Kenntnis der Stimmverhältnisse geschrieben. So ist es begreiflich, daß Gesangvereine mit Freuden diese Werke ergreifen, trotzdem sie ohne tieferen persönlichen Gehalt sind. Reinthaler, dessen Oratorium „Jephta“ einst viel gegeben wurde, war ein Schüler des Beethovenbiographen A. C. Marx (1795—1866), der selber mit den Oratorien „Johannes der Täufer“ und „Moses“ in dieser Reihe steht. Blumner hatte als Leiter der Berliner Singakademie das beste Werkzeug zur Vorführung seiner Oratorien („Abraham“, „Der Fall Jerusalems“) und großen Kantaten, denen man auch das 8stimmige „Tedeum“ beizählen mag. Noch mehr beruht Wüllners Verdienst in seiner Tätigkeit als Dirigent und Lehrer. Er hat auch eine berühmte Chorgesangschule herausgegeben.

Je näher wir der Gegenwart kommen, um so vielfältiger werden die Bestrebungen, um so reicher sind die Anregungen, die die Komponisten verarbeiten. Ein nach Selbständigkeit strebender Mann wie

L. Meinardus (1827—1896) flüchtete in die uns heute immer fremdartig bleibende Welt der Kirchentonarten (5 Oratorien). Der cäcilianischen Bewegung auf katholischer Seite, die im Stil Palestrinas das Heil sah, entspricht auf evangelischer die Rückkehr zu Bach und Händel. Aber wie schon Brahms über diese beiden zurückging, so auch manche Jüngeren. So erkennt man deutlich Heinrich Schütz als das Vorbild für das wirksame „Passionsoratorium" von Felix Woyrsch (geb. 1860, lebt in Altona). Brahms selber wirkte wieder stark als Vorbild, z. B. auf den feinsinnigen Heinr. von Herzogenberg (1843—1900), der in „Totenfeier", „Erntefeier", „Geburt Christi" u. a. bedeutende Chorwerke geschaffen hat. Für mein Empfinden liegt sein Bestes in den kunstvollen, männlich empfundenen Liedern und den kleinen Klavierstücken. Stärker auf Wirkung angelegt, als die schwer zugänglichen Herzogenbergs, sind die Chorwerke Albert Beckers (1834—1899), unter denen die B moll Messe und die Reformationskantate obenan stehen. Ebenfalls der Berliner Akademie gehört auch der viel schwächlichere Friedr. Gernsheim (geb. 1839, lebt in Berlin) an, dessen große Chorwerke zum Teil nur den Männerchor verwenden („Salamis", „Wächterlied", „Odins Meeresritt") und der Chorballade zustreben. Als Schulbeispiele wertvoll sind seine zahlreichen Kammermusikwerke. — Mit seinem Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems" gewann August Klughardt (1847—1902) den Erfolg, der seinen von Wagner beeinflußten Opern („Gudrun", „Iwein") versagt war. Vornehme Empfindung spricht auch aus den zahlreichen Kammer-, Orchester- und Klavierwerken des vielfach neudeutsche Einflüsse mit denen der älteren Romantik vereinigenden Musikers. Als der bedeutendste in diesem Kreise erscheint mir Josef Rheinberger (1839—1901). Er ist durch die Zeitverhältnisse sehr in den Hintergrund gedrängt worden. Zog es ihn doch stark zur Orgel, für die er u. a. in 20 Sonaten wirklich bedeutsame Werke geschaffen hat. Eine höhere Beherrschung der alten kontrapunktischen Kunst und ihrer Künste, als wie sie Rheinberger besaß, ist kaum zu denken. Sein Fühlen war aber durchaus nicht so konservativ. Daß er den vollen Ausgleich zwischen seinem Empfinden und der Form nicht fand, ist die Tragik seines Lebens. Seine zwölf „Messen" sind unter den wirklich für den gottesdienstlichen Gebrauch bestimmten die musikalisch bedeutendsten der Gegenwart, entsprechen aber nicht überall den cäcilianischen Forderungen und fanden darum keine rechte Verbreitung. Seine zahlreichen Chorwerke zeigen doch vielfache Be-

ziehungen zur neudeutschen Musik, die sich in der Wallenstein-Symphonie noch überzeugender offenbart. Bedeutend war Rheinbergers Wirksamkeit als Lehrer.

Es wären noch Dutzende Namen von Musikern zu nennen, die in diesen Jahrzehnten Chorwerke geschrieben haben, denen man die Anerkennung gediegenen Satzes, guter Klangwirkung und künstlerischen Empfindens nicht absprechen kann. Wohl aber fehlt überall die eigenartige Persönlichkeit. Schon bei manchen der Genannten wird es dem Leser gewesen sein, als müßten sie viel länger gestorben sein, jedenfalls ist ihr Schaffen für unser heutiges Musikleben bereits tot.

Bei den starken dramatischen Elementen, die im Oratorium enthalten sind, wäre es seltsam gewesen, wenn man nicht auch jetzt, wie in der Zeit vor Händel, zu einer stärkeren Ausnutzung des Dramatischen gekommen wäre. Bei dem Balladenkomponisten Karl Loewe äußert sich das in einer eindringlichen Schilderung der äußeren Vorzüge und der Szenerie. Die Phantasie der Hörer wird für bildhafte Vorstellung aufs höchste in Anspruch genommen, wenn sie die musikalischen Vorgänge in den Oratorien „Die Zerstörung Jerusalems", „Huß", „Gutenberg" u. s. w. richtig aufnehmen soll. Den Schritt zur geistlichen Oper tat Anton Rubinstein (vergl. 11. Kap.) im „Verlorenen Paradies" (1851), „Turm zu Babel" (1872) „Moses" (1887) und „Christus" (1888), ohne nachhaltigen Erfolg, was freilich ebenso gut daran liegen kann, daß hier noch mehr als sonst das künstlerische Vermögen Rubinsteins hinter seinem Wollen zurückbleibt, als an der Gattung. Jedenfalls übt Franz Liszts (vergl. Kap. 8) „Legende von der heiligen Elisabeth" (1862) gerade in szenischer Vorführung eine ganz eigenartige Wirkung aus, der gegenüber jegliches Theoretisieren über die Berechtigung der Gattung zu verstummen hat. Eher ist danach zu überlegen, wie wir derartige Werke als festtägliche Darbietungen unserem regelmäßigen Kunstleben eingliedern könnten. Liszts Vorbild ist bis jetzt am überzeugendsten in dem „Weihnachtsmysterium" Philipp Wolfrums (geb. 1854, lebt in Heidelberg) wirksam geworden, in dem in musikalischer Hinsicht die Vereinigung der modernen Instrumentalcharakteristik mit Bachscher Polyphonie und dem Volksliede sehr bedeutsam angestrebt wird. Eine eigenartige Stellung nimmt F. Dräseke ein (vergl. Kap. 10).

Für die von der älteren Mendelssohns und Schumanns völlig abweichende Art der Behandlung des Orchesters im Verein mit dem Chore hatte Liszt das stärkste Vorbild in Hektor Berlioz (vergl.

Kap. 6), der in „Fausts Verdammung“ das gewaltigste weltliche Oratorium der Neuzeit gestaltet hat. Die späteren französischen Tonsetzer sind gerade in ihren Chorwerken von dieser Kühnheit weit entfernt, überhaupt errang die Chorkomposition für Frankreich nicht solche Bedeutung. Neben den Messen und dem Weihnachtsoratorium von Saint-Saëns (vergl. Kap. 10) wäre vor allem Cäsar Francks (vergl. ebenda) musikalisch reiches, aber mehr der älteren Kirchenmusik nachstrebendes Oratorium „Die Seligpreisungen“ zu nennen. — Viel deutlicher ist der enge Zusammenhang mit der klassischen katholischen Kirchenmusik bei dem Vlamen Edgar Tinel (geb. 1854, lebt zu Mecheln), der in „Franziskus“ und „Godoleva“ herrliche Legenden geschaffen hat. Sein älterer Landsmann Peter Benoit (1834 bis 1901) hat eine große Zahl von Oratorien und kirchenmusikalischen Werken geschrieben, die zu Unrecht in Deutschland fast unbekannt sind. Sie sind voll ursprünglicher musikalischer Kraft und verbinden mit gediegener Arbeit eine hohe Wirksamkeit. Wie die zwei letztgenannten schafft aus katholischer Weltanschauung, die für das neue Oratorium noch nicht genug fruchtbar geworden ist, der Engländer Edward Elgar (geb. 1857, lebt in Malvern), dessen Oratorien „Der Traum des Gerontius“ und „Die Apostel“ mit großer, an Händel geschulter Chorbehandlung ein durchaus modern empfundenes Orchester verbinden. Auch in Italien hat das Oratorium neuerdings eifrige Pflege gefunden. Lorenzo Perosis (geb. 1872, lebt als Dirigent der sixtinischen Kapelle in Rom) allzu flüchtig geschaffene Oratorien sind weniger um ihrer selbst willen wichtig, als durch das Bestreben, den Palestrinastil mit moderner Symphonik zu einen. In gleichem Geiste wirkt der aus Tirol stammende Benediktinerpater Hartmann (geb. 1863), wogegen Enrico Bossi (geb. 1861, lebt in Bologna), ein hervorragender Orgelmeister, in seinen Chorwerken „Canticum canticorum“ und „Das verlorene Paradies“ das große Erbe Verdis (Requiem, vier geistliche Stücke) angetreten hat.

* * *

Wenden wir uns kurz der musikalischen Entwicklung des Männergesangs zu, so kann man drei Perioden unterscheiden, die in innerem Zusammenhang mit der kulturellen Gesamtentwicklung des Männerchorwesens stehen. Die erfreulichste, weil gesündeste und natürlichste Periode ist die erste. Vaterland, Natur, Freundschaft geben den

Inhalt der in einfachen Formen gehaltenen Kompositionen von Zelter, Friedrich Schneider, Ludwig Berger (1777—1846), Reichardt, Methfessel (1785—1869), Konradin Kreutzer, Karl Friedr. Zöllner (1800 bis 1860), Vincenz Lachner (1811—1893), Friedrich Kücken (1810 bis 1889), Val. Ed. Becker (1814—1890), Wilh. Tschirch (1818 bis 1890), Franz Abt, Julius Otto (1804—1877). Das sind nur einige wenige Namen aus der unübersehbaren Reihe der Komponisten, die sich dem dankbaren Gebiete zugewendet haben. Auch Silcher fand mit seinen Bearbeitungen von Volksliedern zahlreiche Nachahmer.

Diese einfache Gesangsliteratur mit immerhin großem und begeisterndem Inhalt genügte der Sängerwelt, solange sie selbst von diesen Ideen beseelt war. Wie in der Literatur nach 1848 die patriotische Sehnsucht nicht mehr so laut und vernehmlich zu Wort kam, an ihrer Stelle die akademische Kunst der „Münchener" die Herrschaft errang, so traten auch im Männerchorwesen ähnliche Erscheinungen zutage. Allerdings nicht so „akademisch".

Es ist sehr bezeichnend, daß um die Mitte des Jahrhunderts die Sängerwettstreite eingeführt wurden. Man verbrämte die Einrichtung mit allerlei schönen Hinweisen auf die mittelalterlichen Sängerkriege und vielen Worten von Aufstacheln des Ehrgeizes und dergl. mehr. In Wirklichkeit bedeutet jeder derartige Wettstreit mit Ehren-, womöglich mit Geldpreisen ein Anstacheln von Trieben, die mit Idealismus nichts zu tun haben. In künstlerischer Hinsicht ist am schlimmsten, daß alle diese Wettstreite mit Notwendigkeit zur Folge haben, daß sich der einzelne Verein „hervortun" muß. Das sucht er durch „effektvolle" Vortragsweise und durch die Wahl „effektvoller" Kompositionen zu tun. Man sieht, daß das Ganze zur Äußerlichkeit, zu falschem Prunke, zur Unwahrhaftigkeit, dem größten Feind aller echten Kunstpflege, führen muß. Ich brauche nicht erst zu sagen, daß diese Entwicklung nach 1870 noch schlimmer wurde. Das große Jahr hatte nicht nur die Erfüllung der patriotischen Wünsche gebracht, es folgte als böse Geleitschaft im Aufschwung des nationalen Wohlstands jene unglückliche, materialistische Periode, die als „Gründerzeit" einige der schwärzesten Blätter der deutschen Geistesgeschichte füllt. Jetzt war die ganze Geselligkeit immer mehr auf Äußerlichkeiten gestellt; Effekt und geistlos genießende Unterhaltung wurde zur Losung der „Kunst". Die Männergesangsliteratur spiegelt in ihrer Art diese Entwicklung. Bevorzugung seichter oder sentimentaler Texte, burleske Komik, Brummstimmen, allerlei äußerliche Spielereien, grobe Ton-

malerei in der Komposition, äußerlicher Effekt im Vortrag. Die schlichten Silcherschen Volkslieder müssen zu tollen Kunststückchen herhalten. Die dynamischen Schattierungen bewegen sich in den schroffsten Gegensätzen. Das Bedenkliche am ganzen Männergesang ist, daß sein Gebiet geistig und musikalisch sehr eng ist. Von Vaterlands-, Schlacht-, Jagd- und Trinkliedern abgesehen, gibt es nur verhältnismäßig wenige Texte, die innerlich die Vertonung als Männerchöre rechtfertigen. Fast noch schlimmer erwies sich für die Folge die musikalische Enge. Man war sich nämlich gerade in ernsten Musikerkreisen bald darüber einig, daß die „Liedertafelei", wie sie sich allmählich entwickelt hatte, die Musikpflege nicht nur nicht fördere, sondern geradezu schädige. Man wollte dem abhelfen und den Männergesang in künstlerische Bahnen lenken; man wurde dabei aber bloß künstlich. Bei der Kleinheit des Tonumfangs, der Eintönigkeit der Klangfarbe, zu der der Männergesang verurteilt ist, suchte man die Abhilfe durch „orchestrale" Schreibweise, d. h. durch Akkord- und Tonfolgen, die für Instrumente leicht zu treffen, für Gesangsstimmen aber unnatürlich sind. Außerdem werden die natürlichen Grenzen der Stimmen überschritten. Die Tenöre kommen kaum mehr aus der Fistellage heraus, die Bässe verharren beim Brummen. Der Komponist nutzt ferner jeden auch noch so kleinen Textanlaß aus, um daran Tonmalereien zu knüpfen oder scharfe Lichter aufzusetzen. Er verfällt dadurch in ein Aneinanderreihen von Kleinigkeiten und verliert die große Linie. Wie gesagt, diese Erscheinungen erfolgen mit Notwendigkeit aus den Versuchen der Bereicherung des Tonsatzes. Ich stehe nicht an, Friedrich Hegars (geb. 1841) „Totenvolk", „Rudolf von Werdenberg", Franz Curtis (1854—1898) „Schlacht", „Die Toten vom Iltis", manche Chöre von K. Josef Brambach (geb. 1833) u. a. als in ihrer Art sehr gelungene Werke zu bezeichnen; aber die Art selber ist eben ihrem Wesen nach unkünstlerisch. Einzelne Ausnahmen wie „Der tote Soldat" von Peter Cornelius bestätigen nur die Regel. Nicht daß ein schwierigerer Satz, eine zerteilte Stimmenlage an sich schon unkünstlerisch sein müßte, aber man darf den Männerstimmen nicht Aufgaben zuerteilen, die dem Orchester zukommen. Bereits Franz Schubert hat einige wundervolle Chöre für Männerstimmen mit Orchester gesetzt, so den „Gesang der Geister über den Wassern". Er hat das Klavier („Nachthelle", „Schlachtlied") oder auch ein Hornquartett („Nachtgesang im Walde") zur Hilfe genommen. Hier gibt dann die Instrumentalbegleitung die Stimmung, die Situation, aus der das Lied

herauswächst; die Menschenstimmen können sich dann auf ihre natürliche Aufgabe beschränken, den Text wirkungsvoll zu deklamieren und seinen Gefühlsgehalt melodisch zu erschöpfen. Richard Wagner im „Liebesmahl der Apostel", Brahms im „Rinaldo" und in der herrlichen „Rhapsodie" haben dann ferner Wege gewiesen, auf denen der Männerchor in Verbindung mit dem Orchester zu starken künstlerischen Wirkungen geführt werden kann.

Aber es braucht wohl kaum noch betont zu werden — diese ganze Chorliteratur liegt weit ab von dem, was der Männergesang ursprünglich sein wollte, was er sein muß, wenn er volkstümlich sein soll. Auf allen Seiten erklingt deshalb auch von den Freunden des Männergesangs die Mahnung, diese neu eingeschlagenen Wege zu verlassen und zum alten einfachen Gesang zurückzukehren.

Bekanntlich hat sich der deutsche Kaiser im Verein mit den Preisrichtern beim Sängerwettstreit in Frankfurt in gleichem Sinne ausgesprochen, daß nur in der Rückkehr zur natürlichen Einfachheit, zum Volkslied und dem volkstümlichen Lied Rettung möglich sei.

Das trifft wohl zu. Ich glaube aber, man hätte einen Schritt weiter gehen und sich fragen müssen: Leidet nicht unsere ganze Musikpflege unter dem Überwuchern des Männergesangs? Entspricht dieser noch in gleichem Maße unserer Zeit und ihren Vorbedingungen? Der Umstand, daß der Männergesang in höchster Blüte stand, als er der Träger eines starken Volksempfindens war, gibt da zu denken. Man kann in musikalischer Hinsicht den Männergesang wohl auf jenen alten Stand zurückführen, man kann aber die geistigen Vorbedingungen nicht wieder herstellen, die jenen Zustand geschaffen haben. Und sind nicht unsere gesellschaftlichen Verhältnisse andere geworden? Haben nicht die Frauen heute ganz anders teil am öffentlichen und gesellschaftlichen Leben als ehedem? Mir will scheinen, hier erschlösse sich eine neue Aufgabe: Hebung des mehrstimmigen Gesangs mit gemischten Stimmen; dabei aber besondere Pflege des Volkslieds. Die Frauen bewahren ihre Lieder besser; sie singen sie nicht bloß im Verein, sondern auch daheim im Hause; sie lehren sie ihren Kindern. Ich will den Männergesang keineswegs verbannen. Aber wichtiger ist der Volksgesang. Zu diesem aber gehört das ganze Volk. Die Frauen tragen ihr gutes Teil an des Lebens Last, so mögen sie auch teilhaftig sein an des Lebens Schmuck. Ein solcher ist der Gesang; ein Schmuck, der nicht nur verschönt, sondern auch veredelt.

Viertes Kapitel.

Instrumentalmusik.

In der Instrumentalmusik verwischen sich die Gegensätze zwischen Klassizität und Romantik viel leichter. Auf uns Heutige wirkt manches klassizistisch, was den Zeitgenossen als romantisch erschien; so bis zu einem gewissen Grade Mendelssohn und jedenfalls seine Schule. Für die Zeitgenossen war es zur Einreihung in die romantische Bewegung genügend, daß der Komponist überhaupt von dichterischen Gedanken sich leiten zu lassen vorgab. Wir empfinden dieses Dichterische bei Mendelssohn kaum, weil es zu schwach ist, weil es niemals bis zur Formgestaltung durchdringt, sondern immer innerhalb der überkommenen Form Platz hat. Die letztere wirkt als Hauptsache.

Die deutsche Instrumentalmusik hatte sich ungemein schnell entwickelt. Haydn überlebte Mozart und sah noch die gewaltigen ersten Symphonien Beethovens. Der letzte Beethoven blieb nicht nur dem breiten Volke, sondern auch den Musikern unverständlich. Selbst Spohr und Weber wandten sich von dieser Kunst ab. Eigentlich hat erst die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sich die letzten Werke Beethovens wirklich zu eigen gemacht. Noch Mendelssohn gestand von der 9. Symphonie, „daß sie ihm kein Pläsier mache". Wagner, Liszt und für die Kammermusik einige Quartettvereinigungen, vor allen die Joachims, haben uns die Werke des alten Beethoven erobert. Wir heute aber stehen so stark im Zeichen des Titanen, daß wir eigentlich alle musikalischen Erscheinungen des 19. Jahrhunderts nach ihrem Verhältnis zu ihm einschätzen.

Die unmittelbar auf die großen Klassiker folgende Zeit hatte reichlich damit zu tun, das gesamte Musikleben erst für die große Kunst fähig zu machen. Wir haben im vorangehenden Kapitel erfahren, wie das für die großen Chorwerke geschah. In ähnlicher Weise, wenn auch nicht so auffällig, vollzieht sich jetzt die Entwicklung großer, aus Berufsmusikern gebildeter Orchester. Die neu entstehenden Konservatorien, für die das 1784 gegründete Pariser das in seiner großartigen Anlage allerdings nicht wieder erreichte Vorbild blieb, sorgten für den Nachwuchs. Das erste bedeutende deutsche Konservatorium wurde von Mendelssohn 1843 zu Leipzig gegründet. Der Konzertsaal wurde jetzt immer mehr zum Schauplatz der wirk-

lich großen Musikübung. In ihn siedelte fast völlig die Kammermusik über. Die großen Virtuosen des Zeitalters verlegten auch den Schwerpunkt für das Soloinstrument dahin. Dagegen gewann jetzt das Haus in dem immer billiger werdenden Klavier ein Instrument, das, wenn auch in einfarbigem Abbild, die ganze Tonwelt in die Hände des einzelnen Spielers gab. Aus der romantischen Liebe zur eigenen Volksvergangenheit entwickelte sich ferner ein starker historischer Sinn, der auch für die Musik von hoher Bedeutung wurde, indem man sich um die Wiederentdeckung der Musikschätze der Vergangenheit bemühte. Am bedeutsamsten wurde die Wiedergewinnung der großen Werke Bachs, die mit der von Mendelssohn durchgesetzten ersten Aufführung der Matthäuspassion (1829) einsetzte. Eine auffallende Erscheinung dieser Zeit ist auch die steigende Bedeutung der musikalischen Kritik. Sie beruht im wesentlichen darauf, daß hervorragende Musiker zu Schriftstellern ihrer Kunst werden. Weber, Schumann, Wagner, Liszt, Cornelius, in Frankreich vor allem Berlioz fühlen sich so sehr als Neuerer oder als Erzieher, daß sie die Mitteilung ihrer Gedanken über Musik und Musiker als echt schöpferische Tätigkeit empfinden.

Ein fast allgemeines Kennzeichen der Musik in dieser Zeit ist die Sentimentalität. Im bösen Sinne ist sie Mißbrauch gefühlvoller Wendungen, Unwahrheit. Sonst ist sie ein Überschuß von Empfindung, die aus allen möglichen äußeren Verhältnissen, aus Literatur und bildender Kunst aufgenommen wird, ohne daß die Kraft dazu ausreicht, das alles so zu verarbeiten, daß es zum wahren Erlebnis wird. Es zeigt sich darin auch ein Mangel an Tatkraft, an jener Kampffähigkeit, jenem Niederringen des Kleinen im Hinblick auf große Ziele, die das größte in Beethovens Kunst ist.

Am wertlosesten erscheint uns heute, was diese Zeitgenossen unserer Klassiker auf dem Gebiete der großen Instrumentalmusik geleistet haben. Karl Ditters von Dittersdorfs (vergl. S. 597) 90 Symphonien, zu denen noch 12 mehr programmatische über Ovids Metamorphosen kommen, die von den Zeitgenossen zum mindesten den Werken Haydns und Mozarts gleich geachtet wurden, wirken auf uns heute als kleinliche Spielereien. Starke Beeinflussung durch Mozart zeigt Josef Haydns jüngerer Bruder Johann Michael (1737 bis 1806), durch Jahrzehnte Domkapellmeister in Salzburg, in der durch den Druck zugänglich gemachten C dur Symphonie. Seine eigentliche Bedeutung liegt in der kirchlichen Komposition, in der er hohe

melodische Schönheit mit ernster liturgischer Auffassung verbindet. Ganz veraltet wirken J. Pleyels (1757—1831) Werke; Paul Wranitzky (1756—1808), Ad. Gyrowetz (1763—1850) und L. A. Kozeluch (1752—1818) müssen genannt werden, da sie für das Musikleben ihrer Zeit eine fast bedeutendere Rolle spielten, als unsere Großen. Bei Beethovens Schüler Ferd. Ries (1784—1838) denken wir des Dirigenten noch mit Dankbarkeit. Seine Kompositionen wirken als eitles Formenspiel. Im Vorangehenden des öfteren genannt wurde der Name G. J. Voglers (1749—1814), der gewöhnlich als Abt Vogler bezeichnet wird. Als Schüler Padre Martinis hatte er die strenge Satzkunst gründlich kennen gelernt, die er nun in einem vereinfachten System lehrte. Weber und Meyerbeer sind seine berühmtesten Schüler. Seine Kompositionen machten schon auf die Zeitgenossen keinen nachhaltigen Eindruck, und seine gerühmte Kunst der Improvisation, die aber weiter nichts war als ein formales Umspielen der gewählten Themen, konnte für jene nichts mehr bedeuten, die einmal durch Beethoven erfahren hatten, daß Improvisieren das dyonisische Walten geheimnisvoller schöpferischer Kraft ist.

Nur Franz Lachner (1803—1890) geschieht unrecht, wenn man heute sein Schaffen so gering einschätzt. Gewiß, seine Opern („Die Bürgschaft", „Katharina Cornaro", „Benvenuto Cellini") und Oratorien („Moses", „Die vier Menschenalter") können unserer Zeit nichts mehr bedeuten. Aber als Instrumentalkomponist verdient er mit seinen Suiten, in denen er die alten Formen neuzeitigen Gefühlen anpaßte, einen dauernden Platz in unserer einfacheren Instrumentalmusik. Denn wenn sie schließlich auch als Starrheit wirkte, es war doch Charakterstärke, die ihn von der ganzen Entwicklung der neuzeitigen Musik unberührt sein ließ. Und wenn er keine glänzende und hinreißende Persönlichkeit war, so war er doch eine solche. Neben ihm wäre nur der weit ältere Italiener Luigi Boccherini (1743 bis 1805) zu nennen, ein Zeitgenosse Haydns, der aber ohne jegliche Beeinflussung durch diesen seine Symphonien und Streichquartette schrieb, in denen die holde Anmut altitalienischer Instrumentalmusik noch einmal ihre schönen Melodien ineinanderschlingt.

Viel wertvoller als das in den großen Formen geschaffene wurde die Arbeit jener Komponisten, die sich fast ausschließlich dem Klavier widmeten. Dieses hatte aufgehört, ein Seitenstück zur Orgel zu sein, war durch die Hammermechanik in ungeahnter Weise spielfähiger geworden, war weitesten Kreisen zugänglich, und so bedurfte man geradezu

einer ausgesprochenen Klavierliteratur. Zu dieser kann man eigentlich Werke wie Beethovens Sonaten nicht rechnen. Sie sind aus orchestralem Denken heraus geboren. Viel mehr hatte Schubert aus dem Instrument heraus komponiert. Aber jetzt galt es vor allem, die Spieltechnik auszubilden. Das ist die Lebensarbeit und das meist schon geschichtlich gewordene Verdienst einer größeren Reihe von Komponisten, die man als Etüdenmeister zusammenfassen könnte. Die Etüde ist im Grunde die erste ausgesprochene Klavierform. Ihre Eigenart beruht darin, daß nicht die künstlerischen, sondern die technischen Möglichkeiten eines Themas ausgearbeitet werden. Das muß zu einer äußerlichen Virtuosität führen, wenn es nicht gelingt, damit eine ausgiebigere Stimmungsschilderung und Charakteristik zu verbinden. Der verdienteste Förderer des Klavierspiels in dieser Richtung ist Muzio Clementi (1752—1832). Ein geborener Römer, lebte er zumeist in London, das überhaupt für die nächste Zeit eine starke Anziehungskraft auf die Klavierpädagogen bewährte. Clementi hat gediegene Sonaten geschrieben. Sein Name lebt aber durch sein großes Etüdenwerk „Gradus ad Parnassum“. Es gelang ihm hier, bei aller Betonung des Technischen und Virtuosenhaften, Gebilde zu schaffen, die auch unser Empfinden anzuregen vermögen. In geringerer Form kann man das auch den 84 Studien seines Schülers J. Bapt. Cramer (1771—1858) nachsagen. Vom Engländer John Field (1782—1837) wurde die Form des Nokturnos ausgebildet, die nachher durch Chopin ihre schönste Erfüllung fand. Wieder mehr als Lehrer wirkte der Berliner L. Berger (1777—1839), der den jungen Mendelssohn zum Schüler hatte. F. Kalkbrenner (1788—1849), H. Herz (1803—1888) sind dann ausschließlich Techniker. Durch Beethovens Schüler, Karl Czerny (1791—1857) war dieses Streben nach äußerlichem Brillieren im Passagenspiel besonders ausgebildet worden. Vielleicht hat Beethoven im Hinblick auf ihn das Wort an Ries geschrieben: „Der gesteigerte Mechanismus im Klavierspiel wird zuletzt alle Wahrheit der Empfindung aus der Musik verbannen“. Bei Franz Hünten (1793—1878), Henry Bertini (1798—1876) und den zahlreichen anderen Salonkomponisten ist die völlig geistige und seelische Armut zur Tatsache geworden. Eher kann man noch zu J. N. Hummel (1778—1837) ein Verhältnis gewinnen; ist er auch nirgends tief, so bewahrt ihn doch der von Mozart ererbte Schönheitssinn vor völliger Flachheit. Weit höher steht der ältere J. L. Dussek (1761—1812), der eigentlich auf

Phil. Em. Bach zurückführt, aber durch die Beschäftigung mit Mozart an Grazie der Melodie gewonnen hat. Als Lehrer hat sich Ignaz Moscheles (1794—1870) bedeutende Verdienste erworben, der mit dem Ernst seiner klassizistischen Formengebung wenigstens in seinen Klavierwerken zu den besten Vertretern der Leipziger Schule gehört. Ad. Henselt (1814—1889), Steffen Heller (1814—1888) und S. Thalberg (1812—1871) bezeichnen die nächste Stufe. Sie sind nicht denkbar ohne Schumann und Chopin als Bildner des charakteristischen dichterischen Stimmungsstückes. Sie haben die Intimität dieser beiden wieder ins eigentlich Konzerthafte umgewandelt. Alle diese Strömungen in einer einzigen Persönlichkeit vereinigt und zum denkbar höchsten Gipfel gesteigert, finden wir dann in Franz Liszt, der den Gipfelpunkt des Klavierspiels bis heute darstellt. Von ihm haben wir in anderem Zusammenhange zu sprechen (8. Kap.), hier ist zunächst seines bedeutendsten Nebenbuhlers Chopin zu denken.

Ferdinand François Chopin wurde am 22. Februar 1810 in Zelazowa Wola bei Warschau geboren als Sohn eines Franzosen und einer Polin. Das mütterliche Blut hat aber in Chopin stets das Übergewicht bewahrt. Er ist der erste Komponist, dessen Musik das national Slavische stark betont und für die allgemeine Musikentwicklung fruchtbar gemacht hat. Von Kind an in den Salons der Vornehmen verhätschelt, war er als Achtzehnjähriger bereits gefeierter Virtuose und verdankte als solcher jetzt schon seine höchsten Triumphe den eigenen Kompositionen. 1830 kam er, wie so viele flüchtige Polen, nach Paris, wo er dem Künstlerkreise Liszt, Berlioz, Meyerbeer, Steffen Heller, Heinrich Heine und Balzac angehörte. Von früh auf in seinen Liebesneigungen von krankhafter Überreiztheit, erlag er jetzt dem Verhängnis, das ihm die starkgeistige George Sand in den Weg führte. Körperliche Krankheit kam hinzu; schon am 17. Oktober 1849 ist er gestorben.

Chopin ist eigentlich der erste Musiker, für den das Klavier der einzig mögliche Ausdruck war. Ein Mann, für den das Außenleben nur soweit von Bedeutung war, als seine Nerven und Stimmungen davon berührt wurden; ein Musiker, der nur von sich und eigentlich nur zu sich selber gesprochen hat. Er hat nur Bekenntnisse geschrieben. Freilich war er zu wohlerzogen und auch zu müde zu starken und wilden Gefühlsausbrüchen, alles ist gedämpft. Selbst dort, wo die Leidenschaft erst in starken Flammen aufschoß,

ist nachträglich die äußere Haltung gewahrt. Chopins Klavierstil ist eigentlich etwas durchaus neues, trotzdem man die Verbindungslinie mit Hummel und Field herstellen kann. Er hat verhältnismäßig wenig geschaffen und besaß wie Heine die Kunst, bei sorgsamster Durcharbeitung den ungezwungenen Charakter der Improvisation zu wahren. Seine Kunst ist in ihrem tiefsten Wesen krank, aber von jener seltsamen Schönheit, die wir oft an Schwindsüchtigen wahrnehmen. Seine Melancholie und Sentimentalität strömen einen berauschenden Duft aus, weil man überall die Wahrheit des Erlebthabens fühlt. Der Weltschmerz steigert sich nie zur Zerrissenheit, davor bewahrt ihn die in starker gesellschaftlicher Erziehung gewonnene Beherrschung nach außen. Und wenn er in Heines Art geistreiche Überraschungen liebt, so kommt er doch nie zur zersetzenden Ironie. Dazu ist er zu feinfühlig. Er hat mit Vorliebe Tanzformen gewählt, nicht, um zur frischen Bewegung des Tanzes zu reizen, sondern weil er so am leichtesten die Erinnerung an gesellschaftliches Erleben in seine Einsamkeit hineinzwingen konnte. Da klagen von Sehnsucht die Walzer, in den Mazurken sprüht der ritterliche Damendienst, in Polonaisen rauscht ein glänzendes gesellschaftliches Leben. Der weiche Traum der Einsamkeit klingt als Nokturne in die dunkle Nacht hinaus; Präludien künden in zarter Andeutung die innere künstlerische Sehnsucht des vom Glück äußerlich verwöhnten Mannes, der in Wirklichkeit, wie mancher seiner Zeitgenossen, ein Virtuose des Leidens war.

Viel reicher und mannigfaltiger, als Chopin, tritt uns S c h u m a n n entgegen. Dafür fehlt ihm jene klare Erkenntnis der Eigenart seines künstlerischen Vermögens und auch die künstlerische Selbstzucht, sich innerhalb der Grenzen seiner Begabung auszuleben, die Chopin vor jeglichem Fehlgriff bewahrt hatte. Die Wertung Schumanns hat von jeher sehr geschwankt. Maßlose Überschätzung und ungerechte Verkleinerung haben einander abgelöst. Heute wird die Erkenntnis wohl allgemein, daß er, trotzdem ihm auch in den größeren Formen viel Schönes gelang, eigentlich der M e i s t e r d e r k l e i n e n F o r m war. In dieser aber leistete er etwas Unvergleichliches, füllte sie so ganz mit Stimmung und seelischem Gehalt an, daß es in der gesamten Kunst nur wenige Werke gibt, bei denen die Form so ganz der Ausdruck des Inhalts ist, über dem wir sie völlig vergessen. Dagegen finden wir bei den größeren Werken fast immer die Form als zu groß für den Gehalt, und da sich dann das Augenmerk naturgemäß mehr auf diese Form richtet, erkennen wir einen gewissen

Mangel an formaler Gestaltungskraft. Es fehlt Schumann so ganz die architektonische Raumkunst.

Es ist nicht zu verkennen, daß Schumann, als er sich den großen Formen seiner Kunst zuwandte, doch bis zu einem gewissen Grade seiner innersten Natur entgegenhandelte. Nichts Unfeines oder Unkünstlerisches trieb ihn dazu, sich in den Zielen zu übernehmen. Er trug das Bewußtsein in sich, zu lebendiger Mitwirkung am gesamten Kunstleben seiner Zeit in hohem Maße berufen zu sein und glaubte zu erkennen, daß das mit Werken kleinerer Art nicht zu erreichen sei. Das kam daher, daß Schumann, wie wohl kein Komponist vor ihm, auf der Höhe der Zeitbildung stand und das gesamte Leben der Nation als eine Gesamtkultur empfand, in der die Musik nur eine der vielfältigen Ausdrucksformen ist. In der Brautzeit hat er einmal an Klara geschrieben: „Es affiziert mich alles, was in der Welt vorgeht: Politik, Literatur, Menschen; über alles denke ich nach meiner Weise nach, was sich dann durch die Musik Luft machen, einen Ausweg suchen will. Deshalb sind auch viele meiner Kompositionen so schwer zu verstehen, weil sie an entfernte Interessen anknüpfen, oft auch bedeutend, weil mich alles Merkwürdige der Zeit ergreift und ich es dann musikalisch wieder aussprechen muß. Darum genügen mir dann auch so wenig Kompositionen, weil sie, abgesehen von allen Mängeln des Handwerks, sich auch in musikalischen Empfindungen der niedrigsten Gattung, in gewöhnlichen lyrischen Ausrufungen herumtreiben." In seiner Auffassung einer großen deutschen Gesamtkultur steht unter den älteren Musikern Schumann Richard Wagner am nächsten. Aber während bei Wagner alles auf Betätigung nach außen hindrängte, so bei Schumann alles nach innerem Verarbeiten und stiller Aussprache. Als ihm Klara einmal schrieb, sie möchte ihn auf einem „rechten Fleck", etwa als Kapellmeister sehen, antwortete ihr Schumann: „Ich wünsche mir keinen besseren Ort, als ein Klavier und dich in der Nähe".

Die Intimität des Klavierspiels ist von Schumann aufs höchste gesteigert worden. Sie reicht sogar bis in seinen Klaviersatz hinein. Wohl stellt dieser die höchsten Anforderungen an die moderne virtuose Technik, unterstellt diese aber so sehr der Idee, daß sie ganz übersehen wird, deshalb auch nicht „dankbar" ist. Auch in seinem inneren Wesen greift dieser Stil mehr auf Bach zurück und beruht auf einem vielverzweigten Stimmengewebe, weiten Akkordgriffen, weniger auf belebten Notenläufen.

Robert Schumann wurde am 8. Juni 1810 im sächsischen

Zwickau geboren als Kind unmusikalischer, aber literarisch sehr anregsamer Eltern. Der Vater, ein hochgebildeter Buchhändler, übersah keineswegs die früh hervortretende musikalische Anlage seines Sohnes, fand aber für diesen keinen geeigneten Lehrer. In die Hände eines solchen, und zwar des hervorragenden Klavierlehrers Fried. Wieck (1785—1873) kam er erst 1828 als Studiosus juris in Leipzig. Mit dem juristischen Studium wars freilich weder hier, noch nachher in Heidelberg, viel. Schumann war eine durchaus literarische Natur, schwärmte vor allem für Jean Paul und lebte schon jetzt ganz in Musik. Der Vater war bereits 1826 gestorben, die Mutter vermochte dem Drängen ihres Sohnes nicht zu widerstehen und gestattete ihm 1830, die Musik zum Lebensberuf zu erwählen. Nun kehrte Schumann nach Leipzig zu Wieck zurück, nahm außerdem beim Kapellmeister Heinrich Dorn gründlichen theoretischen Unterricht. Das Beispiel von Wiecks Tochter Klara (1819—1896) reizte auch ihn, dem Lorbeer des Virtuosen nachzustreben. Eine Sehnenzerrung, die er sich durch unvernünftige Fingerübung zuzog, zerstörte diesen Traum für immer. Umso eifriger widmete er sich nun der Komposition. Von Opus 1 bis 23 gelten diese Kompositionen alle nur dem Klavier. Die Variationen über den Namen Abegg, die Papillons, Übertragungen der Capricen Paganinis für Klavier, die Intermezzi, der Karneval, die Novelletten, Kreisleriana, Kinderszenen, Nachtstücke, die Fis moll und G moll Sonate, die C dur Phantasie, — alle diese Werke gehören dieser ausschließlichen Klavierperiode an, die von 1830—39 reicht und das Bedeutendste, was Schumann für Klavier geschaffen hat, entstehen sah. Von höchster Eigenart sind die ganz kleinen Stücke. Kurze, einsätzige Stimmungsbildchen, oft mit reizvollem poetischem Programm. Man muß dabei festhalten, daß diese kleine Form nicht die Folge von Zusammendrängen der Kraft war, sondern dem raschen Wechsel in Schumanns stets erregtem Seelenleben entsprach. Er ist auch darin echter Romantiker, daß sein Seelenleben in kecken Sprüngen sich ergeht, daß es jedem Eindruck nachgibt: musikalischer Impressionismus. Die Tiefe der Empfindung, die Stärke der Leidenschaft, die reiche Kunst der nachherigen Ausarbeitung behebt aber den Eindruck des Skizzenhaften.

Schumann entfaltete in diesen Jahren eine außerordentliche Tätigkeit, die allerdings etwas Fieberhaftes an sich hatte. Der Ärger über die Elendigkeit der damaligen Musikkritik veranlaßte ihn, allen Schwierigkeiten zum Trotz, eine eigene, die „Neue Zeitschrift

für Musik“ ins Leben zu rufen, deren erste Nummer am 8. April 1834 erschien. Schumanns Zeitschrift bedeutet einen Umschwung in der musikalischen Kritik. Darüber hinaus war er der Pfadsucher und Bahnbrecher für zahlreiche bedeutende neue Talente (Chopin, Berlioz, Brahms), Aufdecker auch der prunkvollsten Hohlheit (Meyerbeer). Wenn einer, ist Schumann „Zukunftsmusiker“ gewesen, nur daß er in späteren Jahren nicht mehr Zukunft zu fühlen imstande war. So trat er als Gegner Wagners und Liszts auf, hielt sich doch wenigstens von ihnen zurück, wo er doch viel enger zu ihnen gehörte, als zu denen, die er für seine Freunde hielt.

In Schumanns ohnehin stark erregtes Leben kam nun eine heftige Leidenschaft, die ihn in schwere seelische Kämpfe und heftige Herzensqualen stürzte, die Liebe zu Klara, der Tochter seines Lehrers Wieck. Anfang 1836 mag das Verhältnis sich inniger gestaltet haben. Wieck mochte sich von seiner erst siebzehnjährigen Tochter, die das Höchste als Klaviervirtuosin versprach, nicht trennen; ihre Zukunft an der Seite des stellungslosen Musikers erschien ihm mit Recht gefährdet, und so widersetzte er sich dem Liebesbund der beiden in einer hartnäckigen Weise, in der er sich allmählich zu wüstem Hasse gegen Schumann verbohrte, den er auf alle mögliche Weise zu verkleinern und zu kränken strebte. Es ist, nachdem der ganze Briefwechsel aus diesen Jahren vorliegt, kein Zweifel möglich, daß die qualvollen Zustände, die schweren Aufregungen und das geradezu verzweifelte Ringen um die äußeren Möglichkeiten der ehelichen Verbindung Schumanns Nervensystem so schwer schädigten, daß wir hier den Urgrund seiner späteren Erkrankungen zu suchen haben. Schumann hatte jetzt auch künstlerische Kämpfe zu bestehen. Mendelssohn war 1835 nach Leipzig gekommen, glückverwöhnt, in jeglichem Unternehmen erfolgreich, hochangesehen bei aller Welt. Es ist leicht erklärlich, daß Schumann die Erfolge Mendelssohns auf jene Eigenschaften zurückführte, die ihm selber abgingen: die spielende Beherrschung und peinliche Durchbildung großer Formen. So hat der weit weniger tief veranlagte Mendelssohn auf Schumann Einfluß ausgeübt. Nachdem er 1838 vergeblich versucht hatte, sich in Wien eine sichere Stellung zu schaffen, hielt er nochmals um Klaras Hand an, und da sie ihm wieder verweigert wurde, beide aber fühlten, daß er ohne die Geliebte nicht mehr leben konnte, so ertrotzten sie sich durch gerichtliche Entscheidung das Recht zur Eheschließung, die am 12. September 1840 vollzogen wurde. Wie selig Schumann sich in der Verbindung fühlte, wie reich

die Geliebte ihn beglückte, kündet das anderthalb Hundert Lieder, die er in diesem Jahr geschaffen hat; die weitaus größte Zahl jener Schöpfungen, die ihn zum meistgesungenen Lyriker neben Schubert gemacht haben (vergl. S. 684).

Sicher war es vor allem das Bestreben, neben seiner von der Öffentlichkeit gefeierten Frau in ebenbürtigem Ansehen zu stehen und so Klaras Wünsche zu erfüllen, was die Einsamkeitsnatur Schumanns anstachelte, sich den größeren Kompositionsformen zuzuwenden. In der ihm eigenen hohen Nervenspannung gelang es ihm, in erstaunlich kurzer Zeit die Orchestertechnik zu beherrschen. Noch im Jahre 1841 entstand die „Frühlingssymphonie“ (B dur, Op. 38). Im gleichen Jahre folgte noch die zweite in D moll (Op. 120), die allerdings erst 1853 als vierte im Druck erschien, nachdem die in C dur (Op. 61), die Symphonietta (Op. 52) und eine letzte in Es dur (Op. 97) der Veröffentlichung vorangegangen waren. Die erste ist wohl das reichste aller seiner Orchesterwerke, ohne jede schwache Stelle, von der ersten bis zur letzten Note erfüllt von dem freudigen Leben seiner hochgestimmten jungen Liebe. In diese erste Ehezeit fallen ebenfalls seine schönsten Kammermusikwerke, unter denen das prachtvolle Klavierquintett (Op. 144) obenansteht. Auch die große Form des Gesangwerkes reift in dieser wunderbar fruchtbaren Zeit. Das weltliche Oratorium „Das Paradies und die Peri“ (Op. 50) kam 1841 zustande. Mit Recht rühmt Kretzschmar: „Eine melodienreichere und lieblichere Komposition hat das 19. Jahrhundert nicht gesehen“.

Da kam 1843 auch im äußeren Leben eine glückliche Wendung. Er wurde als Kompositionslehrer in das neu gegründete Konservatorium zu Leipzig berufen, und wenn er bei seiner Einsilbigkeit und Verschlossenheit auch durchaus kein guter Lehrer war, ebensowenig wie später ein guter Dirigent, so tat ihm doch die äußere Anerkennung umso wohler, als sie zur Versöhnung mit dem Schwiegervater führte. Eine mit der Frau unternommene Konzertreise nach Rußland brachte in das Schaffen eine kurze Unterbrechung. Kaum zurückgekehrt, strebte auch er nach der Verwirklichung des Sehnsuchtstraums so zahlreicher Musiker, nach der Vertonung von Goethes „Faust“. Er wollte keinen Mittler zwischen dem Dichterwort und seiner Musik, sondern griff die wichtigsten Szenen heraus: Die Gretchentragödie, Fausts Genesung am Busen der Natur, Fausts Tod und himmlische Verklärung. Es ist bezeichnend, daß er die letzten undramatischen Szenen zuerst komponierte, bezeichnend, daß er in

dieser geradezu seraphischen Musik sein Bestes gab. Das war noch 1844. Da büßte Schumann zum erstenmal die Überanstrengung seiner Kräfte mit schwerer Nervenkrankheit. Nachdem er nach Dresden übergesiedelt war, stürzte er sich, kaum genesen, wieder in die Arbeit. Das bedeutsame Klavierkonzert in Amoll entstand 1845. Die Chorleitung, die er seit 1847 übernahm, reizte ihn zu Chorgesängen. Gleichzeitig wandte er sich der Oper zu. Die 1847 begonnene „Genoveva" kam 1850 zur Aufführung. Daß Schumann kein Dramatiker war, brauchen wir kaum mehr zu sagen. Viel Reicheres und Stärkeres bot er in der Musik zu Byrons „Manfred". Er durfte sich dem von seinem überreichen Gefühl zerrissenen Helden wohl innerlich verwandt fühlen. Das Werk bedeutet den Höhepunkt in der melodramatischen Literatur. Die Fruchtbarkeit des Jahres 1849 erreicht dann einen beängstigenden Charakter; denn sie war nicht mehr Stärke, sondern Überreizung. Wieder verfiel er einer heftigen Erkrankung des Nervensystems.

Noch besaß er, der dem Leben gegenüber keineswegs so verträumt war, wie seine Musik vermuten lassen könnte, sondern über eine gewaltige Energie verfügte, die Kraft, sich bald wieder aufzuraffen, 1849 folgte er dem Ruf als städtischer Musikdirektor nach Düsseldorf. Wäre er nicht innerlich gebrochen gewesen, so hätte er hier wohl aufleben können; denn man kam ihm mit Begeisterung entgegen, und seine Stellung war echt künstlerisch. Aber er fühlte sich krank. Da er das Schwinden der einst so willigen Phantasie spürte, suchte er mit Gewalt ihr neue Gaben abzutrotzen. Hinsichtlich der Masse läßt seine Schöpferkraft kaum nach, wirklich Bedeutsames ist ihm aber jetzt nicht mehr gelungen, so viel Schönes im einzelnen auch noch diese Werke zeigen. Die starke Tätigkeit beschleunigte nur den Verfall. Im Oktober 1853 suchte er sich zu entlasten, indem er die Leitung der Konzerte niederlegte. Es war zu spät. Am 17. Februar 1854, als gerade die rheinische Karnevalslust sich auszutoben begann, erfolgte die Katastrophe. In einem Anfall von Schwermut stürzte er sich in die eisigen Fluten des Rheins. Er wurde dem Strom entrissen, aber nicht gerettet. In einer Heilanstalt zu Endenich bei Bonn hat er in schwerer melancholischer Wehmut noch über zwei Jahre gelebt. Am 29. Juli 1856 erlöste der Tod den einst so blühenden Geist. — Klara Schumann hat den Gatten vier Jahrzehnte überlebt. Sie nahm die Virtuosentätigkeit wieder auf, feierte als Beethoven- und Chopinspielerin, vor allem aber mit dem Vortrag

der Werke ihres Gatten noch reiche Triumphe, wirkte als Lehrerin am Hochschen Konservatorium in Frankfurt und ist hier am 20. Mai 1896 gestorben.

Zum Kreis der Romantiker wird auch Felix Mendelssohn-Bartholdy gerechnet. Ich möchte da von einer Romantik aus Bildung sprechen. Denn die Romantik in der gemäßigten Tonart, wie wir sie bei Mendelssohn finden, war zur herrschenden Strömung im Geistesleben geworden. Von der charakteristischen Romantik, ihren Fehlern und Vorzügen, findet sich nichts bei Mendelssohn wieder. Unsere deutsche Kunstgeschichte wird überhaupt unter ihren bekannten Künstlern kaum noch einen Mann nennen können, dessen Entwicklung so glatt verlief, so gar nichts von Kampf, von Problematischem zeigt, wie die seine. Das könnte ein Ideal sein, doppelt innerhalb der Geschichte der deutschen Kunst, in der das Ringen und Kämpfen einen so breiten Raum einnimmt, wenn es nicht leider Oberflächlichkeit bedeutete. Es werden immer wieder bei den ja recht selten gewordenen Aufführungen Mendelssohnscher Werke Stimmen laut, die eine Neubelebung seiner Kunst erhoffen. Im Ernst kann man daran kaum glauben, so leicht begreiflich es auch ist, daß man in der Überhetzung der aufgeregten und verwickelten Musik unserer Tage seine einfachen und auf das vornehme Gesellschaftsleben abgestimmten Werke als Erholung empfinden kann.

Felix Mendelssohn ist ein Enkel des jüdischen Reformators und Philosophen Moses Mendelssohn, der zu den besten Freunden Lessings zählte. Es war schon dem Philosophen gelungen, aus der Armut zum Reichtum zu gelangen, und unseres Felix Vater hatte den so vermehrt, daß er 1809 in Berlin das noch heute blühende Bankgeschäft gründen konnte. Felix war kurz vorher, am 3. Februar 1809, in Hamburg geboren. Was die Erziehung für die Entwicklung eines Menschen tun kann, geschah für ihn. Sein Elternhaus war ein Sammelpunkt der Gelehrten und Künstler Berlins. Keine Mühe, keine Kosten wurden gescheut, jegliche Gabe, die sich bei dem Kinde zeigte, aufs sorgsamste auszubilden. Für die musikalische, die sehr früh hervortrat, wurden in L. Berger für Klavier, Hennig für Violine und Zelter für Theorie die besten Lehrkräfte des damaligen Berlin gewonnen. So konnte Mendelssohn schon mit neun Jahren als Virtuose auftreten. 1821 führte ihn Zelter zu Goethe, der durch den zwölfjährigen Knaben von seiner Zurückhaltung gegen Beethovens und Schuberts Musik abgebracht wurde. In gleicher Art ging es weiter.

Die geistige Bildung wurde daneben nicht versäumt. Der Vater hielt seinem Knaben ein kleines Hausorchester, auf daß dieser seine Kompositionen sofort auf ihre Wirksamkeit erproben konnte. So erscheint die Frühreife, mit der er bereits 1826 die Ouvertüre zum „Sommernachtstraum" schuf, fast als etwas Selbstverständliches. Im Jahre darauf wurde des Achtzehnjährigen Oper „Die Hochzeit des Camacho" im Schauspielhaus aufgeführt, fand den Beifall der zahlreichen Freunde und Verwandten, verschwand aber doch schnell wieder vom Spielplan. Mendelssohn hat keine weitere Oper geschrieben. Wie reif der Jüngling schon war, bezeugt die Tatsache, daß er, gegen den Willen Zelters, am 11. März 1829 die seit beinah hundert Jahren vergessene Matthäuspassion Joh. Seb. Bachs zur Aufführung brachte und sich damit eines der größten Verdienste um unser Musikleben erwarb. Von diesem Tag datiert die Renaissance der Kunst Bachs. Noch im gleichen Jahre feierte Mendelssohn in London Triumphe. Eine Reise nach Schottland gab ihm die Anregung zur Hebridenouvertüre und zur „Schottischen Symphonie" (A moll), der bereits eine in C moll vorangegangen war. Von England gings nach Italien, zu dessen Musik Mendelssohn aber kein Verhältnis fand. Er schuf hier einige jener Werke, die uns noch heute am ehesten zu packen imstande sind: „Lieder ohne Worte" und die frische und kräftige Kantate „Walpurgisnacht" auf Goethes Dichtung.

Auf der Rückkehr erreichte ihn die Nachricht vom Tode Zelters. Mendelssohn hatte wohl ein Recht darauf, zu erwarten, daß er zu dessen Nachfolger bei der Singakademie berufen werden würde. Als sich diese Aussicht als trügerisch erwies, nahm er 1833 die Stelle des städtischen Musikdirektors in Düsseldorf an. Hier entstand sein Oratorium „Paulus". Da ihm die Tätigkeit in Düsseldorf nicht zusagte, folgte er 1835 einem Rufe nach Leipzig, wo er eine breite und verdienstvolle Tätigkeit entfaltete. Er übernahm die Leitung der Gewandhauskonzerte, zog eine Reihe bedeutender Musiker (Rietz, Hauptmann, David, Moscheles) heran, die später am 1843 gegründeten Konservatorium als Lehrer wirkten und erreichten, daß Leipzig zum Mittelpunkt der deutschen Musik wurde. 1837 hatte er sich mit Cäcilie Jeanrenaud vermählt, wodurch mehr Ruhe in sein äußeres Leben kam. Doch verzehrte er seine Kräfte in der vielseitigen anstrengenden Tätigkeit, verlor die Freude an seinem Amte, und als ihn auch noch der Tod seiner überaus geliebten Schwester Fanny heftig erschütterte, hielt sein Körper nicht mehr Stand. Am 4. November 1847 erlag

er einem Nervenschlag. Von künstlerischem Standpunkt aus könnte man wohl sagen, daß auch in diesem frühen Tode sein Name „Felix“ die glückliche Bedeutung für sein Leben behielt. Denn es wäre Mendelssohn kaum erspart geblieben, daß er seinen Ruhm bald überlebt gehabt hätte.

Mendelssohns größtes Verdienst liegt zweifellos in seiner Hebung des öffentlichen Konzertlebens; durch ihn sind die Werke der Klassiker in den Mittelpunkt desselben gerückt worden. Er bahnte jene gründliche Vorbereitung und Ausführung dieser Werke an, die uns seitdem geradezu als Anstandsgesetz erscheint. Doch zeigt sich auch in dieser Tätigkeit die Schwäche Mendelssohns, die freilich akademischen Naturen gar als Vorzug erscheinen mag. Mendelssohn ist immer und überall der wohlerzogene Sohn des wohlhabenden, auf den äußeren „Dekor“ in jeglicher Lebenslage bedachten Hauses. Wäre nicht die gründliche Bildung, man würde den Mangel jeder überschäumenden Kraft, jedes persönlichen Hervortretens noch viel störender empfinden. Denn darüber muß man sich klar sein: Mendelssohns Ruhe und Abgeklärtheit ist nicht die Ruhe nach dem Sturm, sondern die eines Mannes, dem das äußere Leben jeden Kampf ersparte, der auch innerlich niemals zum Ringen kam. Was Mendelssohn mit der Romantik vereint, ist sein Natursinn. Auch hier freilich alles gedämpft und gemäßigt. Sein Gefühl für das Volkstum blieb doch recht äußerlich, was schon die Tatsache zeigt, daß Schumann in der schottischen Symphonie die italienische vermuten konnte. Das S c h a f f e n Mendelssohns ist doch im wesentlichen formal. Der Inhalt, der in der wohlabgerundeten und fein ausgearbeiteten Form vorgetragen wird, ist nirgends stark, aber es entsteht bei diesem gebildeten Mann doch auch nie eine wirkliche Leere. Wie äußerlich sein Verhältnis zur Form aber doch oft war, zeigt die Übernahme des Erzählers und des Gemeindechorals aus der alten Passion ins Oratorium. Trotzdem wird man seine beiden Oratorien „Paulus“ (1836) und „Elias“ (1846) zu den besten Chorwerken des 19. Jahrhunderts rechnen müssen. Hinzu kommt dann das weltliche Chorwerk „Walpurgisnacht“, wogegen in der Musik zur „Antigone“ und dem „Ödipus“ das schwächliche Philologentum, wie man es geradezu nennen könnte, gegenüber dem gewaltigen Empfindungsgehalt der Antike arg zurückbleibt. Unter fünf Symphonien ist die schottische die beste. Auch die italienische in A dur wird noch öfter aufgeführt. Am beliebtesten sind seine Konzertouvertüren „Sommernachtstraum“, „Die Hebriden“, „Meeresstille und glückliche Fahrt“

u. a., in denen seine sympathische Schilderungskunst sich mit der klaren Formgestaltung glücklich vereinigt. Unter seinen Kammermusikwerken wirkt das Oktett durch die prächtig klare Führung der einzelnen Stimmen; sein Violinkonzert gehört zu den besten Werken der ja nicht besonders fruchtbar angebauten Gattung.

Es ist für uns Heutige nicht leicht, Mendelssohn gegenüber völlig gerecht zu werden. Mehr als je zuvor, verlangen wir in der Kunst das Walten der Persönlichkeit zu spüren, wogegen Mendelssohn alles stark Subjektive zu gunsten einer ihm als groß erscheinenden Objektivität zurückdrängte. Es ist doch sehr bezeichnend, daß sich für uns der Begriff des Akademischen fast unmittelbar mit diesem Romantiker verbindet. Er selber lehnte stark ausgeprägte Persönlichkeit ab. Sein Verhältnis zu Schumann war durchaus äußerlich. Den alten Beethoven hat er nie verstanden. Akademisch ist auch, daß er, ganz anders als der ihm vielfach verwandte Spohr, gegen das seiner Natur Fremde auch unduldsam wurde. Ungerecht aber ist es, Mendelssohn für die Engherzigkeit und Kurzsichtigkeit jener Männer büßen zu lassen, die als seine Schule gelten können. Diesen fehlte fast immer sowohl jene vielseitige Bildung als auch die vornehme Lebensart, die Mendelssohn ausgezeichnet hat.

Zu Mendelssohns Mitarbeitern in Leipzig gehörten Ignaz Moscheles, über den in anderem Zusammenhang gesprochen ist, der berühmte Geiger und Konzertmeister des Gewandhauses Ferd. David (1810—1873), der, ebenso wie der Theoretiker Moritz Hauptmann (1792—1868), hauptsächlich als Lehrer sich verdient gemacht hat. Mendelssohns Nachfolger als Dirigent wurde Jul. Rietz (1812—1877), von dessen zahlreichen Kompositionen auf den verschiedensten Gebieten höchstens noch die Konzertouvertüre in A dur zur Aufführung gelangt. Zahllose Kompositionen hat Ferd. Hiller (1811—1885) geschaffen, die einst viel aufgeführt wurden. Auch von seinen Werken ist nichts mehr lebendig; seine literarischen Verketzerungen der neudeutschen Musik kann man heute als unfreiwilligen Humor empfinden. Wirkliche Verdienste hat er sich aber als Orchesterleiter in Köln erworben. In Berlin wirkte Wilh. Taubert (1811 bis 1891), der in Kinderliedern sein Bestes und Dauerndes gegeben hat. Die Verdienste, die er sich als Dirigent erworben hat, hat er reichlich durch seine Gegnerschaft gegen alles seiner persönlichen Neigung Widerstrebende aufgehoben. Aus demselben Kreise stammt Heinrich Dorn (1804—1892), von dem noch einige humoristische Lieder ge-

legentlich gesungen werden. Er wirkte im gleichen Sinne wie Taubert in Berlin, hat aber außerdem als Lehrer sich wirkliche Verdienste erworben. Durch ein ganzes Menschenalter Leiter der Leipziger Gewandhauskonzerte und des Konservatoriums und als solcher eine bedeutende Macht im Musikleben war Karl Reinecke (geb. 1824, lebt in Leipzig). Auch von ihm werden sich nur seine kleineren Kompositionen, Kinderlieder und Klavierstücke, erhalten. Von seinen Opern, die natürlich alle durch sehr sorgsame Arbeit und viele Feinheiten im einzelnen ausgezeichnet sind, ist keine wirklich durchgedrungen. Als Klavierspieler, Pädagoge, auch als Dirigent der älteren konservativen Richtung und Herausgeber zahlreicher klassischer Musikwerke wird ihm niemand seine Verdienste verkümmern wollen. Daß seine Vertretung der älteren Richtung auf echter, mannhafter Überzeugung beruht, hat sein ganzes Leben bewiesen. Immerhin ist nicht zu verkennen, daß sein und ähnlicher Charaktere Wirken segensvoller gewesen wäre, wenn nicht eine starke Engherzigkeit gegen alles anders Geartete und eine unduldsame Ausnutzung der äußeren Machtstellung sie gegen jegliches Verständnis für die Entwicklung unserer Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unzugänglich gemacht hätte. Ohne jene schroffe Gegnerschaft der „Alten" wäre auch die neudeutsche Musik vor manchen Auswüchsen bewahrt geblieben.

Die Bedeutung des Leipziger Konservatoriums führte auch manche Ausländer in diesen Kreis, die dann durchweg die Mendelssohnsche Richtung in ihre Heimat verpflanzten. Der Engländer W. Bennett (1816—1875) hat mehrere große Kantaten und auch viele Orchesterwerke geschrieben. Eigenartiger und kräftiger ist der Däne Nils W. Gade (1817—1890), dem der Aufenthalt in Leipzig sicher mehr geschadet als genützt hat; sonst würden die Skandinavier ihre nationale Kunstmusik wohl auf ihn zurückführen können, denn in seinen Jugendwerken, so in der Ossianouvertüre und der Symphonie in C lebt diese Volksart recht kräftig, später verwischt sie sich immer mehr. Stärker bewahrte den nationalen Charakter Gades Schwiegervater, J. P. E. Hartmann (1805—1900), was sich daraus erklärt, daß seine Tätigkeit hauptsächlich der Oper galt. Sein Sohn Emil (1836—1898) gehört dann schon der Generation an, die das Nationale mit Bewußtsein betont (Nordische Volkstänze, Lieder und Weisen in nordischem Volkston, Skandinavische Volksmusik). Dagegen kann man ganz zu den deutschen Musikern rechnen den Franzosen Theod. Gouvy (1822—1898), der auch gern in Deutschland lebte. Aus der großen

Zahl seiner Werke verdienen am ehesten die Chorwerke (eine Messe, Requiem, Stabat Mater, Frühlings Erwachen und Polyxena) im Konzertsaal berücksichtigt zu werden. Seine abgeklärte, melodische, aber etwas weichliche Kammermusik käme wohl für das Haus in Betracht.

Vielfach mit dem Mendelssohns hat sich bei den Nachfolgern der Einfluß Schumanns vermengt. Aber Robert Volkmann (1815—1883) steht hier mit viel selbständigerer und bedeutenderer Eigenart, als alle zuvor Genannten. Seine beiden Symphonien in D moll und B dur, die Serenade für Streichorchester und vor allem die Kammermusikwerke sind eigenartig in ihrem melodischen Gehalt, hervorragend durch ihre rhythmische Kraft, gehören überhaupt zu den wertvollsten Orchesterkompositionen der neueren Zeit. Ganz im Banne Schumanns stand der hochbegabte Theod. Kirchner (1829—1903), der sogar in den Titeln seiner Stücke (Neue Davidsbündlertänze, „Florestan und Eusebius", „Neue Kinderszenen") seine Zugehörigkeit zu Schumann betonte. Trotzdem verdienen gerade seine kleineren Klavierstücke eine viel größere Verbreitung, als sie ihnen zuteil geworden ist, sie wären mit ihrer schönen Melodik, dem feinen Stimmungsgehalt und der kunstvollen Arbeit das beste Gegenmittel gegen die seichte Salonmusik.

Fünftes Kapitel.

Tanz und Operette.

Die Musik ist mit dem Tanz von Anfang an verbunden durch das beiden gemeinsame Lebenselement des Rhythmus. Die Musik besitzt die Mittel, diesen scharf zu betonen. Zum bloßen Tanzen genügt schon die roheste musikalische Stützung, sofern sie nur scharf rhythmisiert. Aber gerade die volkstümliche Musikpflege blieb gern mit dem Tanz in Verbindung. Ein großer Teil der Volkslieder sind Tanzlieder. Dann wurde nach der Renaissance mit der außerordentlichen Steigerung des gesellschaftlichen Lebens der Tanz aus einer mehr willkürlichen Unterhaltung zu einem hochentwickelten Gesellschaftsspiel. Der Tanz half jetzt der Musik zu einem Wege mehr, aus der Kirche in die Welt zu kommen, und zwar in eine fröhliche, angeregte

Welt. Der Tanz entwickelte sich viel schneller. Dadurch, daß die Musik sich ihm anschmiegte, entstanden neue Musikformen. Die ältere Instrumentalmusik entwickelte sich an Volkslied und Tanz. Das letztere geschah hauptsächlich in Frankreich, wo die gesellschaftliche Tanzkunst in höchster Blüte stand. Die ganze ältere französische Klaviermusik trägt Tanzcharakter. Für die große musikalische Entwicklung wurde dann die Tanzmusik am fruchtbarsten außerhalb des Tanzsaales, losgelöst von der Übung des Tanzes. Von der Zusammenstellung mehrerer Tänze führt der Weg über Suite und Sonate zur Symphonie. Auch als man die Herkunft vom Tanze bei diesen großen Musikformen vergessen konnte, blieb der Tanzsaal immer noch eine Fundgrube für musikalische Formen und Motive. Wie bedeutsam ist das Menuett für Haydns Symphonie geworden. Dann vergeistigte sich gerade durch die rein musikalische Übung die Vorstellung vom Tanz aus einem körperlichen zum geistigen Spiel. Beethovens siebente Symphonie feierte diese dionysische Tanzeslust, Bruckner schöpfte aus dem Volkstanz die hinreißende Bewegungskraft seiner Scherzi, Rich. Strauß hat in „Also sprach Zarathustra" im Tanzlied die höchste Lebenslust gefeiert.

Dagegen war die eigentliche Tanzmusik in der Entwicklung stark zurückgeblieben. Je kunstvoller die Tänze in ihrer Formbewegung waren, umso gebundener war ja auch die Bewegung der Musik. Erst als die streng geordneten Figurentänze den freieren Rundtänzen Platz machten, war eine musikalische Entwicklung der eigentlichen Tanzmusik möglich. Zu den Walzern und Ländlern, die Schubert auf seinen Bummelzügen durch die Umgebung Wiens und in Steiermark zusammenlauschte, könnte man wohl tanzen. Aber Schubert band hier Feldblumensträuße zusammen; an die Tätigkeit des Gärtners, die Feldblumen in ihrer Blütenpracht, ihrer Größe zur Gartenblume zu steigern, hat er nicht gedacht.

Kunst und Kultur hängen ja immer aufs innigste zusammen. Die Tanzmusik ist leichte Unterhaltungsmusik. Sie betont ihrer ganzen Art nach stärker, als jede andere Musik, ein fast körperliches sinnliches Wohlgefühl. Sie kommt auf natürlichem Wege zu uns, wenn wir selber tanzen. So ergriff die Kunstmusik den Tanz mit der Absicht, Tanzmusik zu schreiben, erst in der Zeit, als nach der schweren napoleonischen Heimsuchung, nach der starken Kraftleistung, in der das Joch abgeschüttelt worden war, die Völker vom Verlangen nach Amusement, nach lustiger, unbesorgter Unterhaltung erfüllt wurden. Wien,

die „Phäakenstadt“, wurde die Entwicklungsstätte der Tanzmusik. Der erste aber, der aus dem Tanz mehr machte als die musikalische Stütze der rhythmischen Bewegung, war K. M. von Weber. Seine am 28. Juli 1819 vollendete „Aufforderung zum Tanz“ ist der Anfang der neuen Tanzmusik. „Eine solche affektvolle, träumerische und doch kecke und chevalereske Tanzmusik mußte in den Herzen der Jugend zünden wie nie vorher; die Musiker geigten Tänzer und Tänzerinnen, ohne daß jene es merkten, in die nächste und natürlichste Leidenschaft eines Ballsaales hinein, und gegenüber dieser verliebten Tanzmusik mußten natürlich alle die alten Tänze wie ein Entredeux von Perücke und Reifrock erscheinen“. (Riehl.) Daß Weber hier mit vollem Bewußtsein geradezu eine Reform der Tanzmusik anstrebte, beweisen die Erläuterungen, die er zu seiner genialen Schöpfung gab. Er wollte eine Reihe dramatischer Bilder geben, eine Liebesgeschichte, die umso reizender wirkt, als die Blume der Liebe unter dem süßen Hauch der eigentlichen Tanzweise aufblüht, während die in anderem Zeitmaß gehaltenen Melodien zu Beginn und Ende die äußeren Vorgänge charakterisieren. So war das „Pathos der Liebe“ in die Tanzmusik eingeführt, die unter dem Einfluß der lebthafteren Empfindung auch im Tempo gesteigert wurde. — In Webers Schöpfung kündigt sich die zwiefache Entwicklung an, die der Walzer, der nun rasch zum beliebtesten Tanz des 19. Jahrhunderts wurde, und mit ihm die gesamte Tanzmusik seither genommen hat. Einerseits als Charakterstück, andererseits als ausgesprochener Tanz.

Auf dem ersten Wege sind seine bedeutendsten Fortsetzer Chopin, Brahms und Liszt. Der erste träumt vergangener Liebe nach; Brahms singt die heitere Lebenslust; Liszt feiert mit einem Sprühwerk von Geist, Liebenswürdigkeit und Grazie die Schönheit gesellschaftlichen Lebens. Auf diese drei Grundformen geht die unendliche Masse von Tänzen zurück, die seither einen so breiten Raum in unserer Salonmusik einnimmt. Die Polen sind darin besonders glücklich. Gewandt, außerordentlich dankbar schreibt A. Streletzki (geb. 1859); die männlich-kräftigen Werke L. Stojowskis (geb. 1870, lebt in Paris), können allen Klavierspielern dringend empfohlen werden; mehr als Pädagoge bekannt ist Th. Leschetitzky (geb. 1830, lebt in Wien); voll blendender „Brillanz“, mit einem Einschuß von Pariser Esprit schafft M. Moszkowsky (geb. 1854, lebt in Paris). Hohe Beachtung verdienen die Brüder Scharwenka, Philipp (geb. 1847, lebt in Berlin) weicher, oft an Schumann anklingend, Xaver

(geb. 1850, lebt in Berlin) voll rhythmischer Kraft. Felix Dreyschock (geb. 1860, lebt in Berlin), beschließt mit seinem spielseligen Musikantentum den Reigen.

Aber Webers Tonstück enthält ja nicht nur die Aufforderung zum Tanz, sondern auch den Tanz selber. Auch für die Musik zu diesem wurde es vorbildlich. Reichere, blühendere Formen, breitere und damit kunstvollere Ausbildung und Durcharbeitung der Motive, daneben die Steigerung des musikalischen Inhalts. Die Tanzmusik will nun nicht mehr bloß rhythmische Stütze sein, sondern stimmungmachendes und Stimmung schilderndes Tonstück. Gerade diese Entwicklung ist Wien zu danken, und zwar geborenen Wienern.

Josef Lanner und Johann Strauß, Vater und Sohn, stellen die ganze Entwicklung dar. Neben diesen dreien bedeuten alle anderen, wenn auch vielfach recht tüchtigen Tanzkomponisten nur ein Bauen in die Breite. Labitzky (1802—1881), Gungl (1810 bis 1889) stehen in schwächlicherer Haltung neben den Genannten, Bilses (1816—1902) norddeutsche Schneidigkeit bringt etwas Marschmäßiges in die Tanzmusik, Waldmann zieht den Tanz wieder mehr auf die Gasse, Olivier Métras' (1830—1889) französischer Chik wird vom jüngeren Johann Strauß in glücklicher Vereinigung mit viel stärkerer Empfindung überboten. Diese Namen sind nur als typisch aus der Legion der Tanzkomponisten gewählt.

Die Geschichte des Walzers ist die Geschichte des Wienertums. Die etwas sentimentale Mondscheinromantik der Reaktionsperiode gibt Lanner (1801—1843). Autodidakt als Violinist und Komponist, gründete er früh ein Liebhaberterzett, für das er die nötigen Opernpotpourris aus Opern und Tänzen selbst zurechtmachte. Seine Vorführungen wurden rasch beliebt; 1819 gewann er sich einen Violaspieler dazu, der war Johann Strauß (1804—1849). Lanner war also 18, der neue Quartettgenosse gar nur 15 Jahre. Das Quartett wird so schnell beliebt, die Nachfrage nach Tanzmusik ist so groß, daß eine Erweiterung und Trennung nötig wird. Johann Strauß wird der Leiter der zweiten Genossenschaft und bald auch ihr Komponist. Seit 1825 hat er seine eigene Kapelle, und die Wiener hatten nun glücklich einen ihnen zusagenden Kunststoff, um sich in Begeisterungskämpfen zu erhitzen: Hie Lanner! Hie Strauß! Des letzteren Sohn hat den Unterschied zwischen beiden einmal dahin ausgesprochen: „Bei Lanner hieß es: i bitt euch schön, gehts tanzen, beim Vater Strauß: gehts tanzen, i wills". Weich versonnen, romantisch schwärmerisch ist die Musik

des ersteren, sinnlich, voll zuckender Lebhaftigkeit die des anderen. Beide sind Zeitausdruck. So nahe berührten sich mit dem älteren, romantischen Wien Raimunds das auf derberen Genuß erpichte, nach schärferer Reizung verlangende Nestroys. In musikalischer Hinsicht sind die Walzer der beiden gleichartig gebaut. An die Stelle der früher unbeschränkten Einzelnummern treten jetzt deren fünf. Eine Einleitung und die das Vorangegangene zusammenfassende Koda kommen dazu. Lanner verlegt den Nachdruck auf die lyrische Melodie, Strauß auf schärfere Rhythmik und pikantere Färbung des Orchesters. Nach Lanners Tod wäre Strauß Alleinherrscher gewesen, wenn nicht am 15. Oktober 1844 sein damals 19jähriger Sohn Johann (geb. 25. Oktober 1825, gest. 3. Juni 1899) sein erstes Konzert mit einer eigenen Kapelle gegeben hätte. Der Sohn wäre in dem Wettkampf Sieger geblieben, auch wenn der Vater nicht einige Jahre danach gestorben wäre.

Wieder haben wir einen anderen gesellschaftlichen Hintergrund. Die Großstadt Wien, die reiche und üppige Gesellschaft ist die Heimat dieser Kunst. Das Urwiener Bürgertum ist der internationalen Gesellschaft gewichen. Die alte Behaglichkeit und die gediegene gute Stube sind verschwunden. Im hell beleuchteten Salon tafelt die elegante Gesellschaft. Alles ist geistreicher, feiner, nervöser: Champagnerstimmung. Das Wundervolle am Walzer des jüngeren Strauß ist, daß er über alledem das Beste aus der älteren Zeit bewahrt hat. Die Mutter war eine Verehrerin Lanners. Seine weiche Melodie hat sich bei ihrem Sohn mit der straffen Rhythmik des Vaters Strauß vereinigt. Gleichzeitig ist die Form gewachsen. Das wäre nur äußerlich, wenn nicht damit die Steigerung des ganzen musikalischen Gehalts verbunden wäre. In einer fast unerhörten Leichtigkeit und Fruchtbarkeit hat Johann Strauß das halbe Tausend seiner Tänze hervorgebracht. Dabei blieb seine Kunst frisch und jung wie er selber. Und mit dieser Frische bewahrte er seinen Walzer vor der Gefahr, daß er mit der Erweiterung der Form seinen Zweck als Tanzmusik verlöre.

Den Schritt aus dem Ballsaal hinaus hat Strauß aber doch getan; aus dem Walzer wurde die neue Wiener Operette. Am 10. Februar 1871 ist ihr Geburtstag; Strauß' „Indigo“ trägt schon alle jene Gebrechen, die die Gattung unheilbar steigender Verblödung zugeführt haben: sinnlose Handlung, abgeschmackter Inhalt, unwahre sentimentale Empfindung, karikierende äußerliche Charak-

teristik, elende Reimerei in den Liedversen, mühsam erdachter Witz, der durch frivole Pfefferung genießbar werden soll. Man scheint diese Eigenschaften für untrennbar von der Operette zu halten. Die Gattung steht weit unter dem alten Singspiel und verfällt immer mehr der Ausstattungsposse. Für Johann Strauß ist es jammerschade, daß er niemals ein vernünftiges Textbuch bekommen hat; denn welch berückender musikalischer Reichtum in ihm liegt, zeigt „Die Fledermaus“, trotz allem die beste deutsche Operette. Hier offenbart sich in prächtigster Weise das, was alle späteren Operettenkomponisten nicht verstanden: das Dramatische der Tanzmusik. Der Tanz wird hier zum dramatischen Stimmungsmittel, am sichtbarsten in der meisterhaften musikalischen Pantomime des Gefängnisdirektors (3. Akt); dieses Nachleben einer köstlich durchschwärmten Nacht steht ebenbürtig als lustiges Seitenstück neben der Beckmesser-Pantomime in Wagners „Meistersingern“. Von den 16 Operetten Strauß' nenne ich nur noch den „Zigeunerbaron“, in dem das Streben nach der echten komischen Oper vor allem am Textbuch scheitert.

Von Strauß' Nachfolgern auf dem Gebiet der Operette hat ihn keiner erreicht. Karl Millöckers (1842—1899) „Bettelstudent“ und „Armer Jonathan“, Richard Genées (1823—1895) „Seekadett“, Rud. Dellingers (geb. 1857, lebt in Hamburg) „Don Cesar“, Karl Zellers (1842—1898) „Vogelhändler“ und „Obersteiger“ sind noch aus dem Repertoire zu nennen. Rich. Heubergers (geb. 1850, lebt in Wien) „Opernball“ zeigt das Streben durch gediegene musikalische Arbeit höher zu kommen; Paul Lincke ist dann eine charakteristische Erscheinung jener zahlreichen Hauskomponisten von Variétés und Possenbühnen, die ihre zweifellose Begabung zu dem traurigen, wenn auch noch so einträglichen Gewerbe erniedrigt haben, zu den von Schneider, Dekorateur und kalauernden Textfabrikanten zusammengestoppelten „Schlagern der Saison“ die Musik zu schreiben.

In dieser Aufzählung übergangen wurde Franz von Suppé (1820—1895), der mit „Boccaccio“ (1879) und anderen Werken auf dem von Strauß gewiesenen Wege steht. Er hatte aber schon vorher in „Das Pensionat“ (1860), „Zehn Mädchen und kein Mann“ (1862), „Flotte Bursche“ (1863) und in der „Schönen Galathea“ (1865) Operetten geschaffen, in denen er seine Anpassungsfähigkeit gegenüber der französischen Operette bewiesen hatte.

Diese ist in Paris emporgewachsen. Florimond Ronger (1825 bis 1892) hatte unter dem Decknamen Hervé 1854 ein Theater

„Folies dramatiques“ eröffnet, indem er kleine Stücke aufführte, die die lose Form des älteren Vaudeville übernahmen, aber neben einer guten Dosis satirischer Parodie bereits das bedenkliche Reizmittel der Pikanterie verwendeten. Die Gattung völlig ausgebildet hat Jacques Offenbach (1819—1880), der Sohn eines jüdischen Kantors aus Köln. In den 1855 gegründeten „Bouffes parisiens“ entwickelten sich schnell aus den harmloseren Stückchen („Fortunios Lied“, „Verlobung bei der Laterne“ u. a.) jene gepfefferten Operetten „Orpheus in der Unterwelt“, „Die schöne Helena“ u. s. w., die ihn berühmt gemacht haben. Man könnte von einer Satire der Zustände des zweiten Kaiserreiches sprechen, lebte in allem auch nur ein Fünkchen vom wahrhaft satirischen Geist des ingrimmigen Zornes, des Verlangens nach dem Hohen und Schönen. Wer aber selber sich im sumpfigsten Pfuhl mit Behagen aufhielt, kann allenfalls Zyniker sein, aber nicht Satiriker. Den „Geist“ Offenbachs leugne ich nicht, Kokottengeist; ebensowenig bestreite ich sein hervorragendes Talent der Parodie. Aber diese ist allzu oft Beschmutzung eines Schönen. Wenn man aber aus der Tatsache, daß er in seinem letzten Werke „Hoffmanns Erzählungen“ eine feine komische Oper geschaffen hat, für seine Künstlerschaft gar günstige Folgerungen zieht, so vermag ich nur zu sagen, daß dadurch noch ersichtlicher wird, daß er seine großen Gaben in gemeiner Weise den niedrigsten Zeitinstinkten prostituiert hat.

Offenbachs gelehrigster Nachfolger war Ch. Lecocq (geb. 1832), unter dessen zahlreichen, in der Arbeit meist sorgfältigen Werken „La fille de Madame Angot“ und „Giroflé-Girofla“ die bekanntesten sind. Rob. Planquette (1848—1903) ist mit den Glocken von Corneville“, Edm. Audran (1842—1901) mit „Miß Helyett“ und „Die Puppe“, André Ch. Messager (geb. 1853, lebt in Paris) mit den „Kleinen Michus“ über Frankreich hinausgedrungen.

Auch zwei Engländern gelangen auf diesem Gebiete Erfolge. „Der Mikado“ von A. Sullivan (1842—1900) gehört zu den allerbesten Schöpfungen in der Gattung; er hat außerdem noch ein Dutzend Operetten und viel Instrumentalmusik geschrieben. Die große Oper „Ivanhoe“ hat man ohne Erfolg dem deutschen Spielplan einzugliedern gesucht. Wahlloser in den Mitteln ist Sidney Jones, von dessen fünf Operetten „Die Geisha“ auch in Deutschland zahllose Aufführungen erlebte.

Sechstes Kapitel.

Die Romantik in Frankreich und Italien

Frankreich ist das Land der formalen Kultur. Seine Kunst hat immer vor allem die Erscheinung der Dinge gegeben, danach gestrebt diese Erscheinungsformen der Umwelt zu erfassen, sie einzufangen und in das Leben des Einzelnen einzufügen. Deshalb ist die ganze französische Kunst in viel höherem Maße Schmuck des Lebens, als irgendeine germanische Kunst; sie ist ein Vergnügen des Verstandes und Witzes, weniger Herzenssache; das Wie hat eine viel höhere, eine selbständige Bedeutung gegenüber dem Was, während es in der deutschen Kunst ausschließlich im Dienste des Was steht, von diesem erst geschaffen wird. Während der Urgrund aller deutschen Kunst musikalisch ist, ist er in aller französischen Kunst bildnerisch. Betrachten wir die Kunst der Welt als eine einzige, so hat Frankreich eine außerordentliche Bedeutung in allem Formalen stets behauptet: so in der Architektur und Plastik des Mittelalters, in der Malerei der ganzen Neuzeit; seine klassische Dichtung brachte gerade durch ihre formale Gesetzgebung die ganze Welt in eine fast sklavische Abhängigkeit. Desgleichen das französische Leben in der Etikette, der französische Gesellschaftstanz. Man sieht, es ist nirgendwo das Seelische, das die Anregungen gibt, sondern die Form. Daher auch die Unselbständigkeit, mit der das Französische von den andern Völkern übernommen wird; daher vollzieht sich in aller übrigen europäischen Kunst die Abschüttelung des französischen Vorbildes als Selbständigwerden des eigenen seelischen Lebens. Man vergleiche dagegen, wie Shakespeare oder Goethe oder Wagner auf die andern Nationen so gewirkt haben, daß diese in ihr eigenes seelisches Leben untertauchten. Frankreich hat von der Fremde manche Anregungen übernommen, dabei dem Geistigen gegenüber wenig Widerstand gezeigt, wohl aber von der Form die völlige Anpassung an die eigene nationale Art verlangt.

Es ist nach alledem erklärlich, daß für das französische Volk die Musik nicht so viel bedeutet, wie für das deutsche; ebenso daß Frankreich für die Entwicklung der Musik nicht so bahnbrechend gewirkt hat. Es stimmt aber zum Charakter der gesamten Kunst als formaler Lebenskultur, daß Frankreich zumeist die Oper gepflegt hat. Übrigens

hat schon Adam de la Hâle (vergl. S. 164 und 187), das tatsächliche Leben einzufangen verstanden, und Clement Jannequin nimmt in der Kontrapunktik des 16. Jahrhunderts eine Sonderstellung ein, weil er die Erscheinungen der Außenwelt in Musik umwandelt. Die „cris de Paris“, die in Gustave Charpentiers „Luise“ (1898) als starkes Stimmungsmittel verwertet sind, gaben mehr als 300 Jahre früher Jannequin ebenfalls bereits den Stoff eines musikalischen Bildes. Gleicherweise strebte die französische Klaviermusik von vorneherein nach dem Charakterstück, nicht nach dem Stimmungsbild. Sie ist darstellend, nicht lyrisch; von außen empfangen, nicht von innen geboren. —

Die französische Romantik ist die Folge der stärksten Beeinflussung durch deutschen Geist, die Frankreich seit dem Mittelalter erlebt hat. Bezeichnenderweise war der Haupturheber dieses Einflusses Goethe, den wir keineswegs zu den Romantikern zu rechnen pflegen. Wie in der gesamten Weltliteratur wirkte die Anregung durch unsere klassische Dichtung, die ja gleichzeitig, wenigstens in der Person Goethes eine Fülle der wertvollsten Keime der Romantik in sich trug, auf die Fremde nicht einengend, zur Nachahmung reizend, sondern bewirkte dort ein Erwachen der Subjektivität. Es ist für die französische formale Kultur außerordentlich bezeichnend, daß die Romantik zunächst eine Revolution der Formen hervorrief; eine Auflehnung wider die allmächtige Tradition. Die französische Romantik ist das, was wir als Sturm und Drang bezeichnen, schrankenloseste Freiheit der Bewegung. Romantisch ist dabei die Betonung des persönlichen Erlebens. Trotzdem dieser Subjektivismus so stark wirkte, bewies auch jetzt der französische Nationalcharakter seine Stärke und wandte fast unversehens die Romantik ganz aufs formale Gebiet. Der malerische Sinn für die Farbigkeit der Welt ist das hervorragendste Merkmal und für die Technik das Bestreben, diese Farbigkeit der Welt uns erleben zu lassen durch eine ungeheure Steigerung der Ausdrucksmittel, auch durch das mehr geistige Mittel der Bevorzugung seltsamer Geschehnisse: Phantastik, oft recht kühl erdachte, anstatt der aus dem erregten Innern quellenden Phantasie. Wenn man von der im Grunde unberechtigten Trennung in die verschiedenen Künste absieht, ist nicht der Maler Delacroix, nicht der Dichter Victor Hugo oder Musset die charakteristischste Vertretung der französischen Romantik, sondern Hector Berlioz.

Gerade diese nationale Sonderart von Berlioz wird nicht genug

beachtet. Dabei ist sie der innerste Grund dafür, daß wir trotz allem in Deutschland nicht zur rechten Liebe für Berlioz kommen. Man darf sich durch die große Zahl der Aufführungen seiner Werke, die übrigens bezeichnenderweise nach der Hochflut des Jubiläumsjahres 1903 sehr stark zurückgegangen ist, nicht täuschen lassen. Berlioz ist für die Aufführenden wie für die Hörer so — es gibt hier nur, und das ist immer ein Zeichen für etwas Undeutsches, das Fremdwort — interessant, daß, seitdem der anfängliche Widerstand überwunden ist, sich immer ein dankbares Publikum findet. Freilich hat Berlioz eine stärkere Beeinflussung durch deutsche Kunst erfahren, als die obengenannten Dichter, eben weil er Musiker ist. Denn es kam zu der Liebe für Goethe und Shakespeare, die er mit jenen teilte, die geradezu rasende Leidenschaft für deutsche Musik: Beethoven, Gluck, Mozart, Weber. Gerade die Liebe zum Symphoniker Beethoven bedeutete für Berlioz die Hinneigung zu dem der deutschen Musik ureigenen, von der französischen aber vor ihm kaum angebauten Gebiete der orchestralen Symphonik. Dagegen bewahrte ihn Beethovens klare Widerspiegelung seelischen Lebens nicht vor jener für die französische Romantik charakteristischen Vorliebe fürs Dämonische, Grausige und Wilde, die fast immer eine Verlegung des Schwerpunkts aus dem Innern, dem subjektiven Ich, ins Äußere, das fesselnde Objekt, mit sich bringt. Dadurch tritt an die Stelle des deutschen Seelenbekenntnisses eine mehr malerisch dekorative Phantastik, die fast naturgemäß mehr auf das Seltsame der Erscheinung gerichtet sein muß. Ich habe das einschränkende „fast" eigentlich nur im Hinblick auf Berlioz beigefügt. Denn bei ihm war der Dämonismus und die Phantasterei Wahrheit. Thomas de Quincey hat in seinen „Bekenntnissen eines Opiumessers" keinen wahnwitzigeren Traum mitgeteilt, als Berlioz in seiner „Phantastischen Symphonie" ihn mit der überzeugenden Wahrheit des eigenen seelischen Erlebens dargestellt hat. In dieser Richtung aufs Malerische beruht sein größtes und dauerndes Verdienst, für die musikalische Entwicklung. Berlioz ist nicht der Entdecker der Bedeutung der Klangfarbe für die Musik, aber er hat, was sonst über gelegentliche Verwertung weniger Einzelheiten nicht hinausging, zum System entwickelt, und er hat große Tonwerke auf diesem System aufgebaut. Die charakterisierende Kraft des Tones, wie dessen poetische Schönheit wurden dadurch entdeckt. Berlioz ist vielleicht der einzige Komponist, der gar nicht Klavier spielen konnte. Seine instrumentale Spielfertigkeit beschränkte sich

auf Flöte und Guitarre. Er ist aber auch der einseitigste Orchestermaler der Musikgeschichte. Und darin beruht sein großer Mangel. Man kann erschrecken, wenn man ein Werk von Berlioz aus dem Klavierauszug spielt. So arm erscheint es. Es ist eben seines wichtigsten Ausdrucksmittels beraubt. Während uns ein und dasselbe Motiv im Orchester durch die Verschiedenheit der Klangfarbe oder die Eigenart der Verbindung von verschiedenen Instrumenten immer wieder fesseln kann, wirkt es in der Reduzierung auf das architektonische Gerüst eintönig.

Aber es ist nicht zu verkennen, daß hier der Punkt liegt, der es verbietet, Berlioz den größten Meistern beizuzählen. Es ist eben doch nicht genug, was er zu sagen hat, sonst würde auf das Wie der Aussprache nicht alles ankommen. Überhaupt dürfen wir uns nicht verhehlen, daß eigentlich kein größeres Werk von Berlioz uns von Anfang bis zu Ende zu fesseln vermag. In jedem finden sich mitten zwischen packenden Stellen ganz triviale und nichtssagende Motive, deren Wertlosigkeit dadurch nicht wettgemacht wird, daß sie so glänzend aufgeputzt sind.

Vielleicht lag das auch daran, daß in Berlioz das Können nicht stark genug war, um die Absichten des Künstlers erfüllen zu können. Diese Erklärung mag zunächst verblüffen, denn keinem Künstler ist öfter der Vorwurf gemacht worden, zu „gelehrt" zu sein, als ihm. Aber bereits Charles Legouvé, einer der besten Freunde des Komponisten, hat dagegen geltend gemacht, daß Berlioz im Gegenteil nicht gelehrt genug war, wenigstens nicht für das, was er wollte. Denn er wollte stets das Höchste: Größe im Ganzen, Feinheit und Genauigkeit im einzelnen. Er wollte alles in der Musik ausdrücken oder genauer veranschaulichen, die äußeren Erscheinungen in der Natur, wie die heimlichsten Seelenregungen. Und da Berlioz niemals geregelt Musik studiert hatte, da ihn seine Armut gezwungen hatte, in den wichtigsten Entwicklungsjahren durch Chorsingen und Guitarreunterricht sein Brot zu verdienen, da er endlich sich erst in Jahren der Musik völlig zuwendete, als der Schöpferdrang ihn gleich zu den schwierigsten Aufgaben trieb, ist er niemals dazu gekommen, sich jene unbegrenzte Herrschaft über die Tonmittel zu erwerben, die ihm, wie etwa einem Beethoven, erlaubt hätte, sein Wollen ungehemmt in Tönen auszudrücken.

Trotz dieser Einschränkungen der Einschätzung der musikalischen Kraft Berlioz', die übrigens sowohl von Wagner wie von dem opfer-

mutigen Verkünder der Kunst des Franzosen, Franz Liszt, geteilt wird, dürfen wir seine außerordentlichen Verdienste auf rein musikalischem Gebiete nicht vergessen. Unverkennbar kamen sowohl Wagner wie Liszt für ihre Orchestrierungen die Errungenschaften von Berlioz zugute, der dem Orchester Glanz und Pracht und eine erhöhte Klangfülle verliehen hat. Felix Weingartner, der verdienstvollste Dirigent Berliozscher Werke — er ist auch mit dem Franzosen Malherbe der Herausgeber der großen Gesamtausgabe —, hat ferner sicher recht, wenn er als Berlioz' Verdienst das „dramatisch psychologische Variieren" eines Themas in Anspruch nimmt, also eine Umwandlung des Themas nicht aus formalen Gründen, sondern aus solchen des Inhalts. Das wird am sichtbarsten bei der Umgestaltung der „Idée fixe" in der „Phantastischen Symphonie". Ebenfalls auf dichterischem Empfinden beruht Berlioz' außerordentlich fruchtbare Gegenüberstellung verschiedener Motive, indem er in vollständig freiem Satze zwei Themen so vereinigt, daß diese „réunion de deux thèmes", auf die die Partituren ausdrücklich aufmerksam machen, eine Bereicherung des dichterischen Inhalts mit sich bringt. So z. B., wenn Romeos Liebesgesang die Festesklänge bei Capulet übertönt, oder wenn in „Benvenuto Cellini" mitten in den Karneval das düstere Motiv des Kardinals hineintönt. Da wird die Musik doch beinahe zur sichtbaren Handlung.

Berlioz' Lebensgang wirkt wie ein phantastischer Roman. Er wurde am 11. Dezember 1803 in Côte St. André (Lyon) geboren, wo sein Vater Arzt war. Während er des Knaben frühe musikalische Neigungen begünstigte, widerstrebte er durchaus des herangewachsenen Jünglings Absicht, sich der Musik zu widmen. Als dieser aber sich dem Zwang, Mediziner zu werden, entzog, versagte ihm der Vater alle Unterstützung, und Berlioz war gezwungen, sich seinen kargen Unterhalt durch Stundengeben und als Chorist in einem untergeordneten Theater zu verdienen. Er erreichte es, daß er ins Konservatorium aufgenommen wurde, bildete sich aber hauptsächlich durch Anhören der Opern Glucks und das Studium von dessen Partituren. Im Jahre 1830 errang er nach viermaligem vergeblichem Ansturm den „Römerpreis". Doch brachte ihm der Aufenthalt in Italien nur Enttäuschungen.

Schon vorher hatte er sein erstes bedeutsames Werk geschrieben, die „Symphonie fantastique", Episode aus einem Künstlerleben. Sie war durch seine Begeisterung für Shakespeare und mehr noch

durch seine geradezu wild-leidenschaftliche Liebe zu der englischen Schauspielerin Smithson eingegeben. Diese Symphonie ist der Ausgangspunkt der ganzen modernen Programmusik. Berlioz hat kein bedeutenderes Werk mehr geschrieben, wenn er auch als Orchestermaler in späteren Werken noch über eine reichere Palette verfügte. In „Harold in Italien“ (1834) ist das weniger der Fall, als in der 1839 entstandenen dramatischen Symphonie „Romeo und Julie“, deren Scherzo, die „Königin Mab“, eines der klangschönsten Stücke der Musikliteratur ist. Das ungeheure „Requiem“, die dramatische Legende „Fausts Verdammnis“, sowie verschiedene Ouvertüren bilden mit den genannten die Werke, die für uns Deutsche hauptsächlich in Betracht kommen.

Berlioz' Opern dagegen vermögen sich auf unseren Bühnen nicht zu halten. Das zweiteilige Riesenwerk „Die Trojaner“ liegt uns schon im Stoff zu fern; „Benvenuto Cellini“ und „Beatrice und Benedikt“ leiden an dem Zwiespalt, aus dem Berlioz selbst nicht hinauskam: nämlich, daß eine neue Musik in die alten Opernformen gezwängt werden sollte. Inzwischen hatte auch Wagner der Welt den Weg zum Musikdrama gewiesen.

Berlioz' Werke waren in Frankreich immer bald zur Aufführung gelangt, fanden aber nie das rechte Verständnis. Dieses wurde dem größten französischen Komponisten erst durch deutsche Arbeit gebahnt. Liszt war der beste Bahnbrecher für den lebenden Berlioz. Die deutschen Siege 1870/71 und mehr noch der Sieg der deutschen Musik verhalfen dann dem Toten — er war am 8. März 1869 in Paris gestorben — auch zur Anerkennung in Frankreich, das in ihm ein Gegengewicht gegen die fremden Meister aufzustellen suchte. Die Musikgeschichte gibt Berlioz diese Stellung nicht; sie erkennt in ihm aber den bedeutendsten Vorarbeiter der modernen Musik und würdigt ihn als einen hochstrebenden und eigenartigen Künstler und fesselnden Menschen. —

Die französische Romantik hat eine Berlioz ebenbürtige Erscheinung nicht mehr hervorgebracht. Bei Félicien David (1810 bis 1876) hat sie sich in Exotik umgewandelt. Nur seine 1844 aufgeführte Ode-Symphonie „Le désert“ hat tieferen Eindruck gemacht, und der erwies sich als rasch vergehender Farbenrausch. — In schwächlichem Abguß drang dann die Romantik auch in die Oper ein (vergl. Kap. 10).

Für die italienische Musik steht die romantische Bewegung

auf dem einen Namen Verdi. Verdi hat 60 Jahre Musikentwicklung an sich erlebt. Dennoch ist er immer ein Eigener geblieben. Ich weiß in der ganzen Kunstgeschichte keinen zweiten, der wie er alles was um ihn geschah, verfolgte, prüfte und daraus aufnahm, was ihm zusagte. Er wurde erst allmählich, obwohl er 60 Jahre lang berühmt war, das seltene Beispiel eines steten Wachstums, und erst der Greis ist der überragend Große, der Große für die Welt, während er vorher nur der Große Italiens gewesen war.

Giuseppe Verdi wurde am 10. Oktober 1813 als Sohn eines unbemittelten Wirtes in Roncole geboren. Seine musikalische Anlage war früh ausgebildet, und zwar von dem hervorragenden Theaterdirigenten Lavigna. Aber Verdi kam zuerst in den Organistendienst seines Heimatdorfes, und erst als Sechsundzwanzigjähriger auf die Bühne. Der „Oberto", der in Mailand 1836 großen Beifall fand, steht durchaus in Abhängigkeit von Bellini. Vielleicht war deshalb der Erfolg beim Publikum so groß. Ein grausames Geschick, das ihm innerhalb dreier Monate sein junges Weib und zwei Söhne dahinraffte, bewahrte ihn vor leichtfertiger Theatermacherei. Als Verdi 1842 wieder von der Bühne sprach, war er ein anderer geworden. Sein „Nabucco" war ein Werk voll hohen Ernstes und strenger Herbheit. Echte religiöse Stimmung und glühende Vaterlandsliebe beseelen es. Mit ihm wurde Verdi ein berühmter Mann. Bis zum Jahre 1849 schrieb er 10 Opern, von denen „Die Lombarden" „Ernani", „Attila" und „Die Schlacht bei Legnano" großen Erfolg errangen. Es waren jene Opern, die die Aussprache patriotischer Gefühle zuließen. In dem zerstückelten und zerrütteten Italien hatte die romantische Sehnsucht das Verlangen nach nationaler Einheit erweckt. In Verdis vereinsamtem Herzen hatte diese Sehnsucht tiefe Wurzeln geschlagen. Er wurde in seiner Musik der Sänger der Leiden, Hoffnungen und Wünsche seines Vaterlandes. Mit leidenschaftlicher Glut und hinreißender Kraft trat seine Musik für diesen Gedanken ein, sie steht in der Wirkung auf die politische Entwicklung eines Volkes in der Musikgeschichte einzig da. In dieser Teilnahme für eine große Idee, der heiligen Auffassung dieser Aufgabe seiner Kunst liegt auch das künstlerische Übergewicht der Werke Verdis aus dieser Zeit über die seiner Zeitgenossen. Allerdings hätte das nicht ausgereicht, ohne das lebhafte Temperament und dramatische Gefühl des Künstlers.

Noch unterscheiden sich aber diese Werke in der musikalischen Arbeit nicht von den übrigen. Das kam erst, als der Patriot in ihm

frei wurde, 1849, als er in der Revolution sehen konnte, daß er sein Volk aufgerüttelt hatte. Von nun ab hat nur noch der Künstler Verdi gesprochen. Eine neue Liebe beglückte sein Herz. Giuseppina Strapponi, die geniale Sängerin, wurde 1849 sein Weib und blieb ihm treue Genossin bis fast ans Ende seiner Tage. Der Dramatiker Verdi hatte die Aufgabe, an die Stelle des mehr allgemein lyrischen Schwungs seiner bisherigen Werke individualisierende Charakteristik zu setzen. Der Musiker erkannte aus der Gesamtentwicklung seiner Kunst durch Mozart, Cherubini, Spontini und Meyerbeer die Bedeutung der musikalischen Arbeit überhaupt, die der Ausdrucksfähigkeit des Orchesters insbesondere. Schon die „Luisa Miller" (1849) zeigt dieses Streben, das dann seinen kräftigsten Ausdruck in den drei aufeinanderfolgenden Opern findet, die Verdis Weltruhm begründeten, „Rigoletto" (1851), „Der Troubadour" und „Traviata" (beide 1853). Der Stoff des „Troubadours" zeigt die Wucherungen einer ausschweifenden Phantasie im schlimmsten Sinne des Wortes. Die Musik ist uneinheitlich im Stil und ungleichmäßig in der Durcharbeitung. Aber welche in der italienischen Oper unerhörte Kraft der Charakteristik! Das sind heißblütige Menschen, keine Puppen. Welche Leidenschaft in Liebe und Haß, welcher Schwung der Melodie! Und auch welche musikdramatische Schlagkraft! Wir dürfen uns durch die bei uns üblichen Aufführungen eines ohnmächtigen Theaterschlendrians nicht irre machen lassen. Eine Oper, die 50 Jahre nach ihrem Entstehen zu den Lieblingswerken der Welt gehört, muß starke Werte in sich tragen. In Stoff und Charakteristik bedeutsamer ist der „Rigoletto", auch dramatisch gegenüber Viktor Hugos Drama zweifellos eine Steigerung durch die Vereinigung der ganzen Teilnahme auf die tragische Gestalt des buckligen Hofnarren. Im Sinne musikdramatischer Arbeit ist das Quartett des letzten Aktes ein Meisterstück, das in der Zusammenzwingung charakteristischer Äußerungen der denkbar verschiedensten Gefühle zum Schönheitsklang seinesgleichen kaum hat. Der bedeutendste Schritt nach vorwärts aber ist die „Traviata". Ein moderner Stoff mit sehr wenig Handlung, dafür eingehender Behandlung der Seelenzustände bei der Entwicklung eines durchaus modernen Problems. In der Musik eine wundervolle Intimität; wenige Personen, fast gar kein Chor und lange Stellen in einem Parlandogesang, der uns den Meister des „Falstaff" bereits vorahnen läßt.

Mit manchen Ruhepausen geht es ständig vorwärts. Längst nicht alle Opern bedeuten Erfolge. Aber Verdi war weder durch Glück

noch durch Unglück aus der ruhigen Bahn zur Vollkommenheit zu bringen. Über den erfolgreichen „Maskenball" (1859) und den weniger glücklichen, stark nach der „großen Oper" hinzielenden „Don Carlos" (1867) gelangt Verdi zur „Aida" (1871), in der der neue Stil zum erstenmal offenkundig wird. In der Auflösung der geschlossenen Form zur musikalischen Rede zeigt sich der Einfluß Wagners. Verdis eigene Entwicklung drängte zu einem Ende, das dem Musikdrama des Bayreuthers nahestand. Der von gewaltiger Leidenschaft durchglühte „Othello" (1887) und der durch die Anwendung der neuen Grundsätze auf die komische Oper selber stilbildend wirkende „Falstaff" (1893) stehen auf dieser Höhe. Verdi ist auch hier nirgendwo Systematiker. Wo es ihm der Natur des Stoffes zu entsprechen scheint, wendet er die geschlossene Form an. Gleichzeitig steigert er die Sorgfalt in der orchestralen Arbeit hier zu jenem wunderbaren Filigrangewebe, das uns im „Falstaff" entzückt.

Neben diesem reichen dramatischen Schaffen hat Verdi auch einige Werke für Kirchenmusik geschrieben. Das Requiem (1874) zu Manzonis Gedächtnis verrät den Dramatiker, gehört aber, dank seiner tiefen Frömmigkeit und der oft bis zur mystischen Glut gesteigerten Inbrunst, zu den wertvollsten Vertonungen der Totenmesse. Die vier religiösen Stücke zeigen den Fünfundachtzigjährigen in der Vollkraft der Empfindung und Erfindung, in der vollen Meisterschaft der Arbeit, alles verklärt von einer fast überirdisch gewordenen Schönheit.

Am 27. Januar 1901 ist dieses wunderbare Leben, das den Menschen in der gleichen steten Entwicklung mit dem Künstler zeigte, beschlossen worden. In Carduccis Gruß stimmt die Welt ein: „Gloria a lui, immortale, sereno e trionfante, come l'idea della patria e dell'arte. Ruhm ihm, der da unsterblich ist, heiter und sieghaft, wie die Begriffe Vaterland und Kunst."

Zweite Abteilung.

Musik und Dichtung im Verein.

Siebentes Kapitel.

Richard Wagner.

1. Das Musikdrama als notwendige Kunstform.

In der Vorrede zu E. T. A. Hoffmanns „Phantasiestücken" sagt Jean Paul: „Bisher warf immer der Sonnengott die Dichtgabe mit der Rechten und die Tongabe mit der Linken zwei so weit auseinander stehenden Menschen zu, daß wir noch bis zu diesem Augenblick auf den Mann harren, der eine echte Oper zugleich dichtet und setzt". Als Jean Paul diese Zeilen schrieb, war der Künstler, der die Erfüllung des in ihnen verborgenen Wunsches bringen sollte, eben geboren. Die Vorrede ist vom Jahre 1813, dem Geburtsjahre Richard Wagners, datiert und ging von Bayreuth in die Welt hinaus, dem Orte, an dem der in diesem Jahre geborene Künstler sein Allkunstwerk zur vollwertigen Erscheinung bringen sollte. Ein seltsam sinniges Spiel des Zufalls! Was Jean Paul in seinen Zeilen nicht sagt, aber sicher dabei gefühlt hat, ist, daß die Oper als notwendiges Kunstwerk, d. i. einzig mögliche Ausdrucksform eines künstlerischen Inhalts, nur dadurch zu erreichen sei, daß einer sie sich gleichzeitig dichtet und setzt. Es kann auch durch gemeinsame Arbeit zweier Künstler, die nach demselben Ziel streben, eine „echte Oper" entstehen. Aber unbedingte Notwendigkeit war es, daß einmal das Ideal Wahrheit wurde, daß einmal der Sonnengott die beiden Gaben der Dichtkunst und der Musik in die Hände des gleichen Menschen legte. (Vergl. VI. Buch, Kap. 1.)

Die Kunst ist etwas so viel Heiligeres und Erhabeneres, als alles Erkennen, daß in ihr etwas von jener göttlichen Notwendigkeit waltet, die das Zufällige und Willkürliche ausschließt. Wie das Schaffen des einzelnen Künstlers von einer geheimnisvollen inneren Notwendigkeit bedingt und geleitet wird, so auch die Entwicklung der Kunst als Ganzes. Nur wenn eine Kunstgattung mit diesen inneren Notwendigkeiten ins Leben getreten ist, ist sie wirklich und in jeglicher Hinsicht künstlerisch. Ein solches Kunstwerk war das Drama der Griechen

gewesen. Die Vereinigung der musischen Künste: Dichtung, Musik und Mimik war hier natürlich gewachsen, und ohne jeglichen Zwiespalt fanden darum auch die Künste ihr gegenseitiges Verhältnis. Denn das musische Kunstwerk der Griechen ist kein Allkunstwerk, sondern ein Urkunstwerk. Das griechische Drama ging zu Grunde, als die einzelnen Künste sich darauf besannen, daß sie eine Entwicklung für sich ermöglichen könnten, es in der inneren Notwendigkeit der Kunstentwicklung lag, daß die einzelnen Künste ihren Sonderweg suchten. (Vergl. S. 87 und 93 ff.)

Die Musik fand diesen Weg lange nicht allein. Wir dürfen uns darüber nicht wundern, denn sie war der weitaus am wenigsten entwickelte der am musischen Kunstwerk der Griechen beteiligten Faktoren. Überdies stellte ihr erst das Christentum die ihr eigene Aufgabe der Kündung seelischen Lebens. Es war natürlich, daß zunächst die Menschen in ihrer Sprache von diesem Seelenleben redeten, es war natürlich, daß die Musik mit dem Worte verbunden blieb. Es bedurfte erst wieder einer gewissen Erfahrung dieses seelischen Lebens, oder wir sagen wohl besser einer Regelung und Vereinheitlichung desselben, wie sie die Kirche mit ihrer Verallgemeinerung des Religiösen brachte, um das Wort zu etwas Selbstverständlichem zu machen. Dann erst, als dieses Wort, als allgemein bewußt und gekannt, keine Bedeutung mehr hatte, konnte die Musik sich selbständig entfalten. In dieser Zeit der höchsten Vereinheitlichung des Seelenlebens in der katholischen Kirche des Mittelalters gewinnt die Musik die bedeutsamste formale Fähigkeit, die kontrapunktische Vielstimmigkeit.

Dann aber wird die Menschheit eine andere, und innere Notwendigkeit wird die Entdeckung und Entwicklung einer Musik, die dieses neugeartete Seelenleben zu künden imstande war. Die Renaissance brachte gegenüber der Allgemeinheit des seelischen Lebens im Mittelalter die Individualität desselben. Die Musik mußte sich aus der Form der Polyphonie, die die durchaus natürliche Mitteilungsweise für das Seelenleben vieler gewesen war, zur Monodie, der natürlichen Aussprache des Seelenlebens des einzelnen entwickeln. Die Entdeckung des monodischen Stils, der begleiteten Einstimmigkeit, zu der die Florentiner wesentlich beigetragen haben, war innere künstlerische Notwendigkeit, nicht aber die Entdeckung der Gattung des „dramma per musica“, des Musikdramas.

Denn wenn die moderne Musik als Bekenntnis des seelischen Lebens der neu entdeckten Individualität aufzufassen ist, so mußte im

lyrischen Liede oder in der völlig wortlosen Form der neu entwickelten Instrumentalmusik sich dieses persönliche Bekenntnis rein und reich aussprechen lassen. Diese beiden Gebiete haben sich denn auch stetig in ruhiger Aufwärtsbewegung weiter entwickelt. Auf den Gedanken, Musik und Epos miteinander zu verbinden, ist man bezeichnenderweise jetzt, trotz des Vorbildes der Antike, nicht wieder gekommen, obgleich gerade jetzt die epische Dichtung eine außerordentlich reiche Pflege erfuhr. Trotzdem man den neu entdeckten Stil als „rezitierend" (stile recitativo) bezeichnete, verwendete man für die Dichtgattung, deren Wesen die Rezitation bedingt, im richtigen Gefühl die Musik jetzt nicht mehr. Musik war als Seelensprache des Individuums erkannt. Dagegen brachte diese instinktive Gefühlserkenntnis keinen Schutz gegen die nicht aus innerstem Kunstbedürfnis, sondern aus der restlosen Bewunderung und Nachahmungssucht des griechischen Vorbildes angestrebte Komposition des Dramas. Denn dieses stellte ja eine Reihe von Individualitäten gegeneinander; es konnte also jede einzelne ihr Erleben in Musik künden. In dieser Möglichkeit beruht auch wirklich die künstlerische Berechtigung der Oper aus durchaus wahrhafter Verbindung von geistig dichterischem Gehalt mit der musikalischen Erscheinungsform. Die zur künstlerischen Wahrheit notwendige Bedingung war nur die, daß die im Drama dargestellten und vereinigten Individualitäten derart sein mußten, daß die Musik in ihrem Munde wahr wurde; das heißt: ihr Gefühlsleben mußte eine musikalische Aussprache bedingen oder doch wenigstens erlauben. Hier erkennen wir den innersten, der Zeit selber nie zum Bewußtsein gewordenen Grund, weshalb die Gattung des Musikdramas sich mit der ewigen Wiederholung von Götter- und Heroengeschichten begnügte, zu einer Zeit, wo das Drama durch die Spanier und Shakespeare zur Riesenhöhe einer Weltspiegelung und der Ergründung der schwersten und innerlichsten geistigen und seelischen Lebensprobleme geführt worden war. Man fühlte bei diesen Götter- und Heroengeschichten eben nicht einen Widerspruch zwischen der dargestellten Welt und ihrer musikalischen Einkleidung und konnte daher ohne Schwierigkeit alle diese Reden und Handlungen mit Musik umkleiden.

Aber diese Beschränkung auf eine fremde, für uns gleichgültig gewordene Welt war und blieb Lüge. Man mag zur Entschuldigung sagen Notlüge. Und das mußte sich rächen und hat sich gerächt, und zwar an jeder der beteiligten Künste. Denn es ist klar, daß die Dichtungen dieser Oper, bei der völligen Gleichgültigkeit, die die ganze, in

ihnen dargestellte Welt für den Dichter haben mußte, nur zu gereimten Wortfolgen wurden. Aber auch die Musik mußte, da dem Komponisten das Seelenleben und die Persönlichkeit der dargestellten Menschen ebenfalls gleichgültig blieb, ihr eben neu gewonnenes Vorrecht der wahrhaftigsten Verkündigung innersten Seelenlebens einbüßen und sich mit einer, man möchte sagen klischeeartigen Behandlung der hier stets sich wiederholenden Gefühlssituationen begnügen, das Schwergewicht aber auf die rein sinnlich formale Einkleidung, also die äußere Form legen.

Glucks unvergängliches Verdienst war nicht die formale Neuordnung des Verhältnisses von Musik und Text, bestand vielmehr darin, daß er erkannte und betätigte, daß die musikalische Aussprache einer Dichtung nur dann berechtigt sei, wenn die dargestellten Menschen ein so reiches Innenleben besaßen, daß nur dessen musikalische Mitteilung uns genug zu tun vermochte. Und diese Erkenntnis Glucks ist wenigstens der historischen Linie der seitherigen Opernentwicklung nicht wieder verloren gegangen. Ja, man kann sagen, daß diese Linie sich aufwärts bewegte, indem die romantische und deutsche Oper den Schritt weiter tat und sagte: es reicht nicht aus, wenn wir die Heroen- und Göttergeschichten nun so dichten, daß die dabei eintretenden seelischen Konflikte schärfer betont und weiter ausgeführt werden; wir müssen vielmehr in der Oper Menschen und Vorgänge darstellen, die uns heute im Innern packen, die uns näher verwandt sind. Für Deutschland bedeutete das die Verdrängung der antiken Götterwelt durch das deutsche Volks-, Sagen- und Naturleben.

Aber auch da blieb selbst bei der besten Lösung naturgemäß immer noch ein Zwiespalt, indem für die Wahl des Stoffes und seine Einkleidung in Worte ein Dichter maßgebend war. Der Dichter aber muß, je stärker seine Natur ist, den von ihm aufgegriffenen Stoff mit dichterischen Mitteln zu erschöpfen suchen. Er wird demnach im Stil der Rede jenen Gesetzen folgen, die für die allgemeine dramatische Dichtung maßgebend sind, und daß diese, in Vers wie in Prosa, ohne Musik auszukommen vermag, zeigen die Meisterwerke der Literaturen aller Völker. Der Dichter wird es im gewöhnlichen Verhältnis also immer als eine Art von Konzession empfinden, wenn er für einen Opernkomponisten einen Text schafft; in der Tat haben wir ja auch von bedeutenden Dichtern keine Operntexte. Es ist klar, daß, wenn so die Unterlage für den Komponisten nicht ein Kunstwerk an sich ist, auch der größte Komponist dabei mit einer Fülle von Un-

zulänglichkeiten zu rechnen hat. Denn im günstigsten Fall kam ihm der Textdichter insoweit entgegen, als er die lyrischen und damit musikalisch besonders dankbaren Momente gegenüber den dramatischen oder charakterisierenden bevorzugte. Hier liegt das Geheimnis der „Nummernoper", die selbst ein so stark dramatisch empfindender Komponist, wie K. M. von Weber für sein größtes Meisterwerk, den „Freischütz", als beste erkannte. In derselben Lage wie Weber befand sich Beethoven, den man doch geradezu als den Propheten musikalischer Wahrheit betrachten muß, in seinem „Fidelio".

So blieb also das Musikdrama auch in der Hand der Besten ein tragisches Problem für einen gesunden Ausgleich zwischen Dichtung und Musik. Und es schienen nur zwei Wege offen zu bleiben. Entweder man verzichtete auf die Einheitlichkeit der Form und behandelte das äußerlich Dramatische im Dialog, aus dem dann die musikalische Aussprache des Gefühlsmäßigen oder der innerlich dramatischen Entwicklung erwuchs, oder der Komponist entschloß sich, auch solche Stellen der Dichtung in Musik zu setzen, die eigentlich nicht nach Musik verlangten. Daß er sich dabei eines möglichst leichten Stils bediente, z. B. des Seccorezitativs, ändert nichts an der Tatsache, daß das nur ein Notbehelf war und die höchsten Forderungen künstlerischer Wahrheitssprache nicht erfüllte.

Die Lösung aus diesem Zwiespalt konnte nur eine künstlerische Persönlichkeit bringen, wie sie die Welt in dieser Art noch nicht gehabt hatte. Eine Persönlichkeit, die gleichzeitig Dichter und Musiker war. Gleichzeitig, nicht nebeneinander. Diese Persönlichkeit mußte als Gesamtpersönlichkeit einen Stoff erfassen, bei dessen Gestaltung Dichter und Musiker so beteiligt waren, daß trotz des von der Natur gebotenen Nacheinanderarbeitens doch die zuerst erfolgende dichterische Gestaltung bereits die innersten Schöpfungsvorgänge der musikalischen Formengebung in sich schloß. Eine solche Tätigkeit läßt sich nur in etwas geheimnisvollen Worten aussprechen. Aber wenn schon jeder künstlerische Vorgang geheimnisvoll ist, so ist es dieser in doppeltem Maße.

Eine solche Künstlerpersönlichkeit hatte es noch nie gegeben. Etwas Verwandtes waren freilich die großen Tragiker der Griechen gewesen. Aber für diese bestand noch nicht die Aufgabe der Lösung eines Problems. Sobald sie zur Erfüllung der musischen Kunst berufen waren, ergab sich ihnen die Lösung von selber; denn die musische Kunst in sich hatte bereits das Verhältnis von Wort und Ton als etwas

Gegebenes, und dieses Verhältnis war umso leichter durchzuführen, als die Tonkunst der damaligen Zeit auf einer so niedrigen Stufe der Entwicklung stand, daß sie neben der hochentwickelten Dichtung niemals zur Nebenbuhlerin werden konnte, sondern nie etwas anderes sein wollte, als ein Ausdrucksmittel dieser Dichtung. Gerade die hohe Entwicklung, die die Musik für sich allein seitdem als Kunst erfahren hatte, war ja letzterdings immer der Grund dafür gewesen, daß die theoretisch deutlich aufgestellten Forderungen zur Wiederherstellung des in der Antike vorhandenen Verhältnisses unerfüllbar geblieben waren, daß sogar immer wieder nach kurzer Zeit die Musik infolge dieser unmittelbarer wirkenden Ausdruckskraft die Dichtung unterjochte. In späterer Zeit hatte es dann wohl das Nebeneinander der Künstlereigenschaften des Dichters und Musikers in einer Person gegeben. Ich brauche mich da gar nicht auf die Universalgenies der Renaissancezeit zu berufen. Gerade derjenige, auf den die oben angeführten Worte Jean Pauls gemünzt waren, E. T. A. Hoffmann, war nicht nur der geniale Dichter, als den wir ihn verehren, sondern auch ein sehr bedeutender Musiker, der sich sogar zur Gattung der Oper hingezogen fühlte und mit seiner „Undine“ nicht nur beim großen Publikum starken Erfolg hatte, sondern auch einem K. M. von Weber höchste Bewunderung abnötigte. Aber die beiden Tätigkeiten des Dichters und Musikers lagen in Hoffmann so nebeneinander, daß er sich sogar nicht einmal den Text zur Oper „Undine“ zu schreiben vermochte. Ein wundervolles Beispiel für die tiefe Bedeutung der Notwendigkeit im künstlerischen Schaffen! Denn es ist sicher, und Hoffmann mochte das fühlen, daß, wenn er als Dichter den Stoff der „Undine“ ergriffen hätte, er ihn auch als Dichter so zu Ende gestaltet haben würde, daß der Musiker danach nichts mehr zu tun hatte. So begnügte er sich, trotz seines hohen künstlerischen Geschmacks, für seine Oper „Undine“ lieber mit einer mehr handwerksmäßigen Gestaltung des Textbuches, um nachher den Musiker in sich allein sprechen zu lassen.

Die wunderbare Erscheinung, die endlich die Lösung der Frage brachte, ist Richard Wagner. Die Art seines künstlerischen Schaffens ist ein Problem, dem bis heute noch nicht zur Genüge nachgeforscht wurde. Wir nehmen vielleicht, weil sie die endliche Erfüllung einer Sehnsucht war, diese Gestalt des Dichter-Musikers fast wie etwas Selbstverständliches hin. Der Theoretiker Wagner hat selber dazu beigetragen, daß das so ist, indem er immer wieder auf die griechischen Tragiker hinwies, obwohl diese doch etwas ganz anderes und

Einfacheres waren, als er. Wagner hat ferner als Theoretiker sogar dazu beigetragen, daß man bei ihm statt eines Ineinander von Dichter und Musiker, statt einer wunderbaren Einheit, leicht die Zweiheit, das Nebeneinander finden könnte, indem er als Theoretiker des Musikdramas, die alten, von den Florentinern schon gebrauchten Grundsätze der Vorherrschaft des Dichters über den Musiker betonte. Der Künstler Wagner ist hier die schroffste und herrlichste Widerlegung des Theoretikers. Denn seine Werke sind glücklicherweise nicht ein Nebeneinander der beiden Künste, sondern eine zuvor kaum im Volksliede erreichte Verschmelzung der beiden. (Vergl. S. 281.) Darum geht der ungeheure Wert der Erscheinung Wagners für das Musikdrama über den Wert seiner Schöpfungen an sich weit hinaus. Denn er erst hat die künstlerische Notwendigkeit und innere Wahrheit der Gattung Musikdrama dargetan; er hat den Stil des Musikdramas entdeckt.

2. Wagners Leben und Schaffen.

Wilhelm Richard Wagner wurde am 22. Mai 1813 zu Leipzig geboren. Sein Vater, ein höherer Polizeibeamter, starb ein halbes Jahr später. Die Mutter heiratete bald danach den Schauspieler Ludwig Geyer, der auch als Dichter und Porträtmaler tüchtiges leistete, und folgte ihm nach Dresden. Nicht nur der Stiefvater, der schon 1821 starb, auch die Familie Wagner hatte innige Beziehungen zum Theater. Richards Bruder Albert und seine Schwestern Rosalie und Luise sind zur Bühne gegangen. So wuchs der Knabe in der für seine Veranlagung günstigsten Umgebung auf. Auf der Dresdener Kreuzschule, die er 1823—27 besuchte, galt Wagner nicht gerade für einen guten Schüler, ohne daß man ihm Mangel an Fleiß oder Begabung hätte vorwerfen können. Aber seine ganze Anlage war so charakteristisch, daß er schon jetzt nur das in sich aufnahm, was er als Bereicherung seiner innersten Natur empfand. Schon in diese Zeit, in der er englisch lernte, um Shakespeare genau lesen zu können, fallen große dramatische Dichtungsversuche. Die Musik wurde nur nebenher getrieben, was sich erst änderte, als Wagner nach der 1827 erfolgten Zurücksiedelung nach Leipzig Beethovensche Symphonien zu hören bekam. Der Entschluß in ihm stand nun fest, auch solche Musik zu schreiben. Die Mittel dazu wollte er sich durch Selbstunterricht gewinnen, geriet aber dadurch natürlich auf Irrwege, von denen ihn

erst der Thomaskantor Theodor Weinlig (1780—1842) zurückführte, der durch seinen gediegenen Harmonie- und Kontrapunktunterricht den schwer zu behandelnden Schüler zu fesseln verstand. Wagner hat sich 1831 auf der Universität als Studiosus der Musik eingeschrieben, woraus hervorgeht, daß er sich damals über seinen künftigen Beruf schon ganz klar war. Kurze Zeit vorher hatte er im Leipziger Theater das Publikum durch die „Paukenschlagouvertüre" zum erstenmal gründlich geärgert. Es folgten verschiedenerlei Instrumentalwerke und auch ein dramatischer Versuch in einem Schäferspiel, zu dem er Dichtung und Musik zugleich geschrieben hatte. Sein eigentliches Studium war Beethoven. „Ich zweifle, daß es zu irgendwelcher Zeit einen jungen Tonsetzer gegeben hat, der mit Beethovens Werken vertrauter gewesen wäre, als der damals achtzehnjährige Wagner", berichtet Heinrich Dorn, und bezeichnend ist, daß ihm die damals noch gar nicht in ihrem Wert erkannte Neunte Symphonie als höchste Offenbarung des Beethovenschen Genius erschien.

Wagner betrat nun die Dornenbahn des Theaterkapellmeisters. Zwanzigjährig kam er als Chorrepetitor nach Würzburg, wo er die romantische Oper „Die Feen", zu der er sich nach einer Dichtung Gozzis den Text geschrieben, vollendete. Er versuchte aber umsonst, das Werk in Leipzig auf die Bühne zu bringen, ging 1834 als Kapellmeister nach Magdeburg, wo er eine zweite Oper, „Das Liebesverbot", nach Shakespeares „Maß für Maß" schuf, die 1839 in einer ganz übereilten Vorstellung herauskam und deshalb keine Wirkung übte. Mit seiner jungen, schönen Gattin Minna Planer (1809—1866), der ersten Liebhaberin am Magdeburger Theater, fand Wagner eine Stellung als Dirigent in Königsberg, wo aber das Theater schon nach einem Jahr Bankrott machte, so daß er nun den Wanderstab nach Riga weitersetzte. Die Kenntnis des kleinlichen, unkünstlerischen und elenden Betriebes an kleineren Bühnen ist für Wagners ganze Auffassung des Theaters von höchster Bedeutung geworden. Er hatte gründlich eingesehen, daß bei diesen Zuständen das Theater niemals seine große Kulturmission würde erfüllen können. Als er daher aus Bulwers Rienzi-Roman sich ein Textbuch in der Art der eben aufkommenden „großen" Oper gestaltete, beschloß er von vornherein, das Werk so schwierig und so anspruchsvoll auszugestalten, daß die kleineren Provinzbühnen notgedrungen die Hände davon lassen sollten. Auch das ist bezeichnend: lieber darben und seine Werke unaufgeführt sehen, als in schlechter Darstellung.

Wagner war in echt theatralischer Umgebung aufgewachsen. Die ausgesprochen theatralische Wirkung erschien ihm als inneres Erfordernis aller Dramatik. So strebte er auch bewußt danach, in „Rienzi" alle äußeren Mittel der Oper zur Anwendung zu bringen. Reiche Dekoration, glänzende Aufzüge, großes Ballett, gewaltige musikalische Entfaltung in Stimme und Orchester. Aber er hatte sich nicht umsonst mit solcher Leidenschaft in Shakespeare vertieft: alles das sollte dramatisch notwendig sein. Seine Blicke waren natürlich auf Paris gerichtet, wo er allein die Erfüllung seiner Ansprüche erwarten konnte. Als er daher die beiden ersten Akte des „Rienzi" vollendet hatte, riß er sich im Juni 1839 unter den schwierigsten Verhältnissen von Riga los und reiste mit seiner Familie, zu der außer der Frau noch sein großer Neufundländer gehörte, nach Paris. Das Segelschiff brauchte dreieinhalb Wochen, und in den stürmischen Tagen verlebendigte sich Wagner die Gestalt des fliegenden Holländers, die ihm schon vorher in der Darstellung Heines (Salon, 1834) entgegengetreten war.

Die Pariser Jahre 1839—1841 hat Wagner in bitterster Not durchgemacht. Meyerbeers Hilfe bestand darin, daß er ihm die für ihn denkbar widerwärtigste Arbeit verschaffte, nämlich die Bearbeitung von Potpourris aus beliebten Opern. Wagner schrieb aber daneben noch geistsprühende Artikel für die „Gazette musicale" und schuf seine Dichtung zum „Holländer". Den komponierten „Rienzi" konnte er bei der Großen Oper nicht anbringen, wohl aber kaufte man ihm das Textbuch zum „Holländer" ab und ließ es als „Vaisseau fantôme" von Dietsch komponieren. Das hinderte Wagner nicht an der eigenen Vertonung, die er in sieben Wochen vollendete. Inzwischen hatte sich ihm das Glück zugewendet. Der „Rienzi" war im Dresdener Hoftheater angenommen worden. Durch neue Lohnarbeit verschaffte er sich das Reisegeld und fuhr in die Heimat. Am 20. Oktober, nach vielfacher Verschiebung, kam „Rienzi" zur Aufführung und entfesselte stürmische Begeisterung. Am 3. Januar 1843 folgte der „Fliegende Holländer", und am 1. Februar wurde Wagner königlicher Kapellmeister.

In raschen Schritten hatte er die bisherige Opernentwicklung an sich selbst erlebt. Im Zeichen einer mehr äußerlichen Romantik hatte er begonnen; „Die Feen" zeigten überdies italienische Einflüsse, das „Liebesverbot" die der französischen Spieloper. „Rienzi" gehört der Entstehungszeit der Dichtung nach in die erste Zeit der großen

Oper, gehört dieser aber eigentlich nur äußerlich an. Denn szenischer Prunk und prachtvolle Aufzüge bedeuten ja an sich durchaus nichts Unkünstlerisches. Das lag bei der großen Oper Meyerbeers und Spontinis mehr darin, daß beides nicht mit innerlicher Begründung auf die Bühne kam, daß in steigendem Maße die stoffliche Entwicklung für die Anbringung der äußerlichen Pracht mißbraucht wurde, statt daß diese den inneren Gehalt des Stoffes erhöhte. War es nun Wagner so wie so schon gelungen, durch den Stoff die heroische Oper Spontinis mit der großen Meyerbeers zu vereinigen, so brachte er etwas Neues in der großartigen Charakterentwicklung des Helden. Nach meinem Gefühl wird der „Rienzi" gerade nach der Richtung hin sehr unterschätzt. Wenn man den Volkstribunen selber weniger nach der großen Heldenschablone auffassen, ihn eher mit einem leichten pathologischen Zug als den durch seine von Gelehrsamkeit genährten Träume ins öffentliche Leben hineingerissenen Schwärmer darstellen würde, ergäbe sich hier eine prachtvolle seelische Entwicklung, die uns das Recht gibt, schon dieses Werk den Musikdramen zuzuzählen. — Mit dem „Fliegenden Holländer" betrat Wagner das Gebiet der deutschen Sage. Er hatte einen im innersten Kern nationalen Stoff gefunden. Im innersten Kern national. Dieser Kern ist der Gedanke der Erlösung durch Liebe. Es zeugt für die wunderbare Einheit und Geschlossenheit in Wagners künstlerischer Entwicklung, daß dieser für seine Weltanschauung Richtung gebende Gedanke schon in den vorangehenden drei Opern lebte, wenn auch nicht so deutlich wie hier.

Wagners Lebensumstände hatten sich nun völlig verändert. Er war in gesicherter hochangesehener Stellung und war ein berühmter Mann. Es ist gerade im Hinblick darauf, daß man sich über Wagners große Lebensbedürfnisse und einen starken Hang zur Pracht so oft tadelnd aufgehalten hat, schon hier zu betonen, daß alle Gunst äußerer Verhältnisse auf seine schöpferische Kraft und seinen Fleiß immer im höchsten Maße befruchtend gewirkt haben. Es war nichts weniger als Genußsucht, die ihm den äußeren Aufwand zum Bedürfnis machten, sondern ein wirklich künstlerisches Bedürfnis, was man sich unschwer erklären kann, wenn man die Natur seiner Kunst, die Größe, Gewalt und Pracht der von ihm dargestellten Welt vergegenwärtigt. Auch jetzt entwickelte er eine bewundernswerte Fruchtbarkeit. In den letzten Pariser Tagen war ihm ein Volksbuch mit der Tannhäusersage in die Hände gekommen. Nun enstand noch vor

Aufführung des „Rienzi" das Szenarium zur Oper, und obgleich er mit Amtsgeschäften überhäuft war und diese Geschäfte sehr ernst nahm, vollendete er in den nächsten Jahren, neben dem „Tannhäuser", „Das Liebesmahl der Apostel" und den „Lohengrin". Desgleichen entstanden jetzt die Pläne zu den „Meistersingern" und zu zahlreichen Musikdramen, von denen wir nur „Wieland der Schmied", „Nibelungen", „Tristan", „Parsifal", „Brahma" und „Christus" nennen. Sein ganzes Lebenswerk, wenn auch zum teil nur in schattenhaften Umrissen, lag jetzt schon in seiner Seele.

Wagner hat in seiner Abhandlung über „Zukunftsmusik" gesagt, daß er vom „Tannhäuser" zum „Tristan" einen weiteren Schritt gemacht habe, als von seinem ersten Standpunkt aus bis zum „Tannhäuser". Er hatte dabei doch mehr die Erfüllung des äußeren Stilprinzips im Auge. Ich glaube es fällt nicht schwer, das ganze Schaffen Wagners als eine große einheitliche Entwicklung darzustellen. Zwischen „Lohengrin" und „Tristan" liegen die Jahre theoretischer Erwägung. Es liegt in der Natur, daß ein Künstler, der vor der Notwendigkeit steht, sein Schaffen theoretisch darzulegen und zu begründen, in dieser Theorie Dogmatiker wird, die Linien schroffer zieht und scharfe Unterschiede dort feststellt, wo in Wirklichkeit noch leichte Übergänge sind. Wenn der Künstler dann wieder zum Wort kommt, so schafft er mit der großen Freiherzigkeit des seelischen Empfindens, nicht mit der schroffen Grundsätzlichkeit des Denkens. Der Stil in Wagners Dramen, auch der rein musikalische Stil hängt aufs innigste zusammen mit ihrer ganzen Art. Auch nachdem, oder gerade nachdem er sich über das Wesen der Gattung völlig klar geworden war, ist jedes seiner Musikdramen stilistisch so für sich, daß man eigentlich jedes als eine Gattung für sich betrachten kann, daß man niemals von einem „Stil Wagner", sondern von einem Stil des betreffenden Werkes sprechen müßte. Aus wenigen Takten kann man sofort feststellen, welchem seiner Werke sie angehören müssen.

So ist auch die Ausbildung des Sprachgesangs bei Wagner aufs natürlichste verbunden mit dem Gesamtgehalt der Werke. Wenn man z. B. sagt, daß in „Tannhäuser" noch zahlreiche in sich geschlossene Melodien vorhanden sind, die als solche an die alte Opernform erinnern, so muß man doch zugeben, daß die Geschlossenheit zahlreicher Musikstücke im „Tannhäuser" Naturnotwendigkeit ist aus der Art des Stoffes. Wenn innerhalb der Handlung verschiedene Sänger mit Liedern auftreten, die sie als Preisgesänge vortragen, so ist es schlechterdings

unmöglich, auf diese, durch den Gesamtstoff zum geschlossenen Gebilde bestimmten Gesänge jene musikdramatische Aussprache anzuwenden, die nachher im „Lohengrin“ sich ganz von selbst gibt, weil hier zu keinem Heraustreten eines besonderen lyrischen Gebildes Veranlassung ist. Außerdem wollen wir uns ein früher bei Mozart angeführtes Wort Goethes ins Gedächtnis zurückrufen, daß, wenn der geniale Schöpfergedanke an sich ein Geschenk des Himmels ist, die Ausführung, die Umsetzung des Gedankens in die Erscheinung Sache des Kunstverstandes bleibt. Auch zu einer Zeit, als in Wagner der geniale Schöpfergedanke des Musikdramas Notwendigkeit geworden war, blieb die Umsetzung in die Tat von einem langsamen Erarbeiten abhängig. Es ist ganz selbstverständlich, daß er einem Ziele, das doch zum guten Teil von der Erfüllung technischer Probleme abhängig war, nur schrittweise näher kam.

Noch auf ein anderes scheint man mir nicht genug zu achten. Der „Tannhäuser“ ist der erste Stoff, bei dem Wagner als Dichter Schöpferkraft zu entwickeln hatte. Bei den „Feen“ und dem „Liebesverbot“ machte er aus vorhandenen Dichtungen einen Operntext zurecht; beim „Fliegenden Holländer“ hat das eigentlich Schöpferische, so auch die Erlösung des Holländers durch die Liebe des Weibes, Heine bereits geleistet. Der „Tannhäuser“ aber trat Wagner als roher Sagenstoff gegenüber; die künstlerische Gestaltung bis hinein in die Aufstellung des Problems war sein Werk. Und so ist es von da ab geblieben. Der „Tannhäuser“ bietet uns auch bereits für die Erkenntnis der eigentümlichen Gesamtpersönlichkeit Wagners als Dichtermusiker das beredte Beispiel der Abschiedsszene zwischen Elisabeth und Wolfram (3. Akt, 1. Szene). Diese für das Drama hochbedeutende Szene ist wortlos; die Dichtung an sich weist hier eine Lücke auf, in die die Musik tritt. Diese muß also schon bei der schöpferischen Konzeption mitgewirkt haben.

Es lag nicht daran, daß Wagner im „Tannhäuser“ nicht durchaus echt musikdramatisch gestaltet hatte, wenn das breite Publikum gar nicht fühlte, daß es sich hier um etwas grundsätzlich Neues handelte, sondern die Ursache dafür ist die Eigenart des Stoffes, der Lieder, geschlossene Aufzüge, ja sogar ein Ballett, das Wagner sogar erst nach dem „Tristan“ für die Pariser Aufführung dazuschuf, nicht nur gestattete, sondern dramatisch notwendig machte. Die erste Aufführung am 19. Oktober 1845 zu Dresden brachte denn auch starken Beifall, wenngleich sich auch die Gegnerschaft bemerkbar machte. Jeden-

falls stieg der Erfolg mit jeder Aufführung, und es ist sicher, daß sich der „Tannhäuser“ ganz von selber Bahn gebrochen hätte. Schon jetzt war die Gegnerschaft eine viel mehr theoretische, ganz und gar nicht auf künstlerischem Wege gewonnene. Der Professor L. Bischoff aus Köln hatte im Hinblick auf „Tannhäuser“ das Wort „Zukunftsmusik“ aufgebracht, derselbe Mann, der sich als Übersetzer die Ausführungen Ubilischews zu eigen gemacht hatte, daß der spätere Beethoven den Niedergang der Kunst bedeute. Das Wort „Zukunftsmusik“ ist also als Schimpfwort aufgekommen; keineswegs, wie man später oft verbreitete, in anmaßlichem Dünkel von Wagner und seinen Anhängern erfunden worden. Die Tatsachen haben es freilich dazu gebracht, daß aus dem Schimpf Ruhm wurde.

Mit dem „Tannhäuser“ setzt die Feindschaft eines großen Teils der Kritik gegen Richard Wagner ein. Das ist ein sehr trauriges und beschämendes Kapitel. Ich verzichte darauf, hier Urteile der zeitgenössischen Kritik wiederzugeben. Wen es danach verlangt, findet eine Zusammenstellung in Tapperts: „Richard Wagner im Spiegel der Kritik“, 1903. Es ist ein Lexikon von Beschimpfung, eine Sammlung von Anmaßung und Böswilligkeit. Und darin liegt das Schlimmste, nicht in der Verkennung einer großen Erscheinung. Wenn diese auf Unvermögen oder auf ehrlicher Gegnerschaft beruht, kann man nichts dagegen sagen. Aber es fehlt hier so ganz an der Achtung, die die Kritik dem künstlerischen Schaffen immer schuldig bleibt. Wenn wenigstens in dieser Hinsicht das beispiellose Versagen der Kritik gegenüber Wagner Folgen gehabt hätte, wenn die Kritik einsehen gelernt hätte, daß sie dort, wo sie künstlerisch nicht mitgehen kann oder will, wenigstens die Form des Anstands und der guten Sitte zu wahren habe. Durch eine Verletzung dieser wird sie ganz abgesehen von Recht oder Unrecht, ihrer künstlerischen Aussprüche zu einem Verderb für das ethische Verhältnis, in dem das Volk zu Kunst und Künstler stehen sollte. Wir dürfen freilich der Gerechtigkeit halber nicht verschweigen, daß auch Wagner und später die neudeutsche Schule selbst dazu beigetragen haben, daß ihre Kunst nicht unbefangen hingenommen wurde. Wie schon Schumann waren alle diese Musiker literarisch stark angeregte Naturen und fühlten den Drang in sich, über die Kunst zu sprechen; Wagner zu allermeist, weil er in noch viel höherem Maße als Schumann in der Kunst einen Kulturfaktor sah und daher sich gedrungen fühlte, seine Kulturanschauungen zum Ausdruck zu bringen, wobei er fast notwendigerweise zum Bekämpfer werden

mußte, da die Musik zu seiner Zeit fast nur in einem kulturwidrigen Sinne verwendet war. Es ist ja ganz sicher, daß Wagner nicht in der raschen Auseinanderfolge seine theoretischen und polemischen Schriften herausgebracht haben würde, wenn ihn nicht der äußere Lebensgang dazu gezwungen hätte. Und diese äußeren Lebensschicksale gaben denn auch den Gegnern zahlreiche Waffen in die Hand. Nun, für uns Heutige ist das alles ja glücklicherweise geschichtlich geworden.

Gleich nach Vollendung des „Tannhäusers" nahm Wagner „Die Meistersinger" und „Lohengrin" in Angriff. Die ersteren erschienen ihm damals noch wesentlich als heiteres Gegenstück zum tragischen „Sängerkrieg auf der Wartburg". Er entwarf ein vollständiges Szenarium, ließ aber dann den Stoff liegen und wandte sich dem „Lohengrin" zu. Auch einer jener zu wenig beachteten Fälle, in denen sich die hohe künstlerische Notwendigkeit in Wagners Entwicklung offenbart. Ende 1848 war „Lohengrin" in der Partitur vollendet. Hier war das neue Prinzip des dramatischen Sprachgesangs, in dem es keine Unterschiede zwischen rezitativisch deklamatorischen und lyrischen Gesängen gab, in dem das Abschließen einzelner Teile innerhalb des Ganzen vermieden war, in dem an Stelle musikalisch erfaßter Formenteilung (Arien, Duette, Rezitative und dergl.) die dichterisch dramatisch geschaute Szene trat, völlig ausgebildet.

Da es sich nicht um ein Wortdrama, sondern um ein Musikdrama handelte, reichte aber ein bloß von der Dichtung genommenes Formprinzip nicht aus, es mußte ein musikalisches dazu kommen. Dieses war das Leitmotiv. Geschichtlich kann man das Leitmotiv in Beziehung zu dem Erinnerungsmotiv setzen, das in der Musik längst üblich war. Benda hat es im Melodrama, Zumsteeg und Löwe in der Ballade, nachher die Romantiker in der Oper sehr stark verwertet. Aber das Leitmotiv ist doch etwas wesentlich anderes, als diese Erinnerungsmotive. Um es richtig zu verstehen, müssen wir uns klar werden, daß für Richard Wagner die dramatische Idee das Entscheidende war. Er hat vom „Rienzi" an keine Charakterdramen gegeben, er hat auch nicht ein großes Geschehen dramatisch gestaltet, sondern er hat eine Idee in Geschehnissen und diese Geschehnisse tragende Menschen veranschaulicht. Darum führte ihn sein Weg über die Sage zum Mythos zurück. In diesem wird sinnliche Wahrnehmung und das religiös seelische Verlangen nach Einheit zwischen Individuum und Welt zu Geschehen und zu Verkör-

perung. Richard Wagner hat den Mythos in seinen Urgründen zu erfassen vermocht, indem er das erfaßte, was überhaupt zur Gestaltung des Mythos geführt hatte: eben die Idee. Hier offenbart sich uns auch, daß der tiefste Schöpferurgrund in Wagners Natur musikalisch war. Darum ist auch, wenn man einmal die verschiedenen künstlerischen Bestandteile, die er ja als Einheit zur Anwendung brachte, für sich betrachtet, die Musik sein stärkstes Ausdrucksmittel und nicht die Dichtung. Das Leitmotiv haftet deshalb auch keineswegs, wie es so oft irrtümlich aufgefaßt wird, an Charakteren oder an Vorgängen, sondern ist ein Stück der Idee des Dramas. So nimmt das Leitmotiv in Wagners Drama dieselbe Stellung ein, wie das Thema in Beethovens Symphonie. Nur daß Wagner bei der unendlich höheren Verwicklung und Mannigfaltigkeit der Idee eines viel größeren thematischen Materials bedarf, als für die in ihrem Gehalte elementaren Schöpfungen Beethovens. Die Auffassung, die Wagner von dem Eingreifen der Dichtung in Beethovens „Neunter" hatte, zeigt, daß er sich in der Art wie er Dichtung und Musik verband, auf dem gleichen Wege glaubte, auf dem Beethoven gegangen war. Der innerste Gehalt seiner Musikdramen ist symphonische Dichtung eines Weltproblems; das in Erscheinung tretende dramatische Geschehen ist Abbild dieser Idee, Verdeutlichung. Deshalb trieb es Wagner zu Stoffen, in denen er Ideen veranschaulichen konnte.

Wagners Dramatik ist himmelweit verschieden von der Shakespeares, der Menschen darstellte, das Verhalten verschiedener Charaktere zum Gang der Welt ergründete. Er gleicht hierin den griechischen Tragikern. Auch für diese war die Erfindung des Stoffes und die Behandlung der Charaktere Nebensache. Es war ihnen ja alles gegeben. Es gab für sie nur eine stoffliche Welt, jene, die sich das Volk selber geschaffen hatte: Mythos und Heldensage. Was uns Heutigen gar nicht mehr denkbar ist, das war im griechischen Drama natürlich, daß der Dichter immer wieder den bereits von seinem Vorgänger behandelten Stoff aufgriff. Man erkennt daraus, daß es sich dabei nicht um eigentliche Probleme, um Problemlösungen handelte, sondern um ein feierliches Darstellen des Weltstoffes, der Idee des Menschen zur Welt. Es ist kein Zufall und keineswegs durch die äußeren Theaterverhältnisse herbeigeführt, daß Wagner mit Bayreuth endigte. Nicht weil der übrige Theaterbetrieb erbärmlich und trivial ist, verlangte er, oder besser mußte er Fest-

spiele schaffen, sondern weil seine Werke etwas sind, was alle andere Dramatik nicht ist, eben Festspiele, feierliche Zusammenkünfte des Volkes, in denen dieses sein heiligstes und tiefstes Empfinden erlebt und mitlebt. Es ist eine Art weltlicher, genauer vom Kirchlichen befreiter Gottesdienst.

Wagner wollte das deutsche Volk zusammenfassen, ihm etwas geben, in dem es sein Volkstum feiern und erleben konnte. Aber wir Deutschen sind nicht so glücklich, wie die Griechen, daß wir dieses Volkstum in der Geschichte fänden. Man suche doch nach einem historischen Stoffe, der uns alle erfaßt, alle gleichmäßig ergreift und begeistert. Es ist bezeichnend, daß Wagner von vornherein auf Barbarossas Zeit zurückgehen wollte. Er mußte auch diesen Gedanken fallen lassen, weil er fühlte, daß selbst diese fernliegende Zeit nicht alle in unserem Volk vorhandenen Gegensätze überbrückte. Erst im Mythos fand er jene Vorwürfe, die uns alle einen. Und nun war es das für seine einzigartige Natur günstige, daß der Mythos nur unter Mithilfe der Musik dramatisch zu gestalten ist. Denn die Musik erhebt uns in die Welt des Wunderbaren, des Über- und Unirdischen, und bringt umgekehrt die wunderbare Welt uns so nahe, daß wir sie empfinden und somit glauben. Darin liegt die Sonderstellung des Nibelungenrings gegenüber aller andern Kunst. Es ist nicht eine größere, reichere, gedankentiefere, leidenschaftlichere Welt, als die großen Dichter, Musiker und bildenden Künstler sie uns vermittelt haben, aber es ist eine andere Welt, eine Welt, die nur mit diesen Kunstmitteln uns zu eigen gemacht werden konnte, die deshalb auch in diesem Werke in der vollkommen entsprechenden Erscheinungsform vor uns tritt: Wahrheit im Sinne des ewig Gültigen. —

Aus dem an Plänen, Schaffen und Arbeiten ungemein reichen Dresdener Leben wurde Wagner nun plötzlich wieder hinausgeschleudert in die Unruhe der Welt. Seine schwersten Wanderjahre sollte er erst in einem Alter erleben, in dem auch der Stürmer und Dränger sonst zur Ruhe gekommen zu sein pflegt. Er hatte sich, mehr durch künstlerische als politische Gründe, in die revolutionäre Bewegung hineinreißen lassen, mußte 1849 fliehen, konnte auch bei Liszt in Weimar nicht bleiben, weil ein Steckbrief hinter ihm erlassen war, und wandte sich über Paris nach Zürich. Bis 1859 ist er in der Schweiz geblieben. Die völlige Zerstörung eines so mühsam aufgebauten äußeren Lebens wirkte auf Wagner nicht zerstörend, sondern erhöhte in ihm eher das Gefühl für die Verantwortlichkeit, die Größe seiner Lebens-

aufgabe. Er mußte zunächst einmal sich selber völlig klar werden, was er wollte und darüber hinaus die Welt darüber belehren. So trat der Künstler zurück, der Theoretiker versuchte jenem die Bahn zu brechen. Damals entstand die Reihe theoretischer und polemischer Schriften („Die Kunst und die Revolution", „Das Kunstwerk der Zukunft", „Kunst und Klima", „Das Judentum in der Musik", „Oper und Drama", „Eine Mitteilung an meine Freunde" u. a.). Die Absicht Wagners, die Welt durch Belehrung für ein Kunstideal zu gewinnen, konnte natürlich nicht erfüllt werden. Das vermag nur die lebendige Tat des Kunstwerks selbst.

Liszts begeisterte Mitteilung über die erste Aufführung des „Lohengrin" zu Weimar am 28. August 1850, der Wagner als Verbannter natürlich nicht beiwohnen konnte, weckte in ihm von neuem den künstlerischen Schaffenstrieb. Den Siegfriedstoff, der ihn zuletzt in Dresden beschäftigt hatte, nahm er nun wieder hervor, aber aus dem ursprünglichen Drama „Siegfrieds Tod" wurde jetzt der gewaltige, auf vier Abende berechnete „Ring des Nibelungen". Im Januar 1853 erschien die Dichtung in 50 Exemplaren zum Zweck „einer vertrauten Mitteilung an Freunde". Aber nun widerstand auch der Musiker in ihm nicht länger der Lockung zu schaffen. In Italien, wo er zur Erholung weilte, entschloß er sich, die Riesentat zu wagen: „Sei es ein Dämon oder ein Genius, der uns in oft entscheidungsvoller Stunde berauscht, ganz schlaflos in einem Gasthof von La Spezia ausgestreckt, kam mir die Eingebung, zu meiner Musik zum „Rheingold", und sofort kehrte ich in die trübselige Heimat zurück, um an die Ausführung des übergroßen Werkes zu gehen". Am 15. Januar 1854 war „Rheingold" vollendet, zwei Jahre später „Walküre"; darauf hat er noch seinen jungen Siegfried in die schöne Waldeinsamkeit geleitet. „Dort habe ich ihn unter der Linde gelassen und mit herzlichen Tränen von ihm Abschied genommen; er ist besser dort dran als anderswo". (Wagner an Liszt im Juni 1857.) Zwölf Jahre hat es gedauert, bis Wagner wieder zu seinem Helden unter die Linde kam.

In dem epilogischen Bericht, den er der Veröffentlichung seiner Nibelungendichtung beifügte, schrieb Wagner von dem schweren Rückschlag, der sich seiner Natur nach der ungeheuren Arbeitsleistung bemächtigte. „Wenn ich so eine stumme Partitur nach der anderen vor mich hinlegte, um sie selbst nicht wieder aufzuschlagen, kam ich wohl zu Zeiten mir wie ein Nachtwandler vor, der von seinem Tun kein

Bewußtsein hätte. Ja, blickte ich von diesen Partituren dann auf in den hellen Tag, der mich umgab, diesen schrecklichen Tag unserer deutschen Opern mit ihren Kapellmeistern, Tenoristen, Sängerinnen und Repertoirängsten, so mußte ich selbst laut auflachen und an ‚dummes Zeug' denken". Heute, wo wir uns den „Ring des Nibelungen" aus unserem Kunstleben schlechterdings nicht mehr wegdenken können, vermögen wir uns nur schwer vorzustellen, was es bedeutet, daß ein Mann in höchster materieller Bedrängnis, ein Mensch, dessen ganzer Charakter nach öffentlicher Betätigung verlangt, dessen ganzes künstlerisches Sehnen nach Mitteilung von der Bühne aus ans Volk bedarf, eine Riesenkraft aufzuwenden vermochte, solche Werke zu schaffen, deren wirkliches Erscheinen vor der Welt, auch nur in der recht unlebendigen Form des Druckes, als eitle Phantasterei erschien. Das tat Wagner, der mit allen Fasern im öffentlichen Leben der Zeit wurzelte. Er tat es unter den elendesten äußeren Verhältnissen, unter fürchterlichster seelischer Qual. Damals erlitt das Verhältnis zu seiner Frau den unheilbaren Bruch. Sie konnte es nicht verstehen, weshalb er nicht einfach wieder eine Oper im Stile „Rienzis" schrieb, auf die sich die Bühnen sofort begierig gestürzt hätten, die mit einem Schlage der ganzen Not des äußeren Lebens ein Ende gemacht hätte.

So hoch man die Schöpferkraft Wagners bewundern muß, höher steht doch die menschliche Heldenstärke, mit der er die Jahre 1848 bis 1864 nicht nur ertrug, sondern durch hehre und gewaltige Schöpfungen bereicherte. Es ist von jämmerlicher Kleinlichkeit, wenn man sich immer wieder an gewisse Erscheinungsformen des Lebensganges Wagners klammert, um daraus gegen ihn Waffen zu schmieden. Vielleicht gibt es kein betrüblicheres Zeichen für die kulturelle Unreife eines Volkscharakters, als dieses, daß es sich die freudige Bewunderung für ein unvergleichliches Opferleben im Dienste der Kunst dadurch verkümmern läßt, daß dieses Leben in Bahnen sich bewegte, die unseren gewohnten Anschauungen zuwider laufen.

In Zürich hatte Wagner die Bekanntschaft des vom Rheine stammenden Ehepaars Wesendonk gemacht, in dem er die vornehmsten Helfer fand. Es entwickelte sich rasch eine innige Freundschaft, aus dieser eine tiefe, leidenschaftliche Liebe zu M a t h i l d e W e s e n d o n k. Die Briefe und Tagebuchblätter Wagners an diese edle Frau müssen die letzte Zurückhaltung gegen den M e n s c h e n Wagner beseitigen helfen. Die Überwindung dieser Liebe ist der tragische Höhepunkt in seinem Leben. Nun hatte er die alte Märe von „T r i s t a n u n d

Isolde" selber so herbe und bitter erfahren, wie nur einer. Aber dieser Tristan bezwang sich, und als ihn das Schicksal von ihr gehen hieß, ward ihm die Trennung nicht zur sehrenden Wunde, sondern zum Heilquell für seine Kunst; denn jetzt schuf er sein Werk, „um an ihm die tiefe Kunst des tönenden Schweigens für mich zu dir sprechen zu lassen". Die wunderbare Todessehnsucht in Tristan und Isolde, die ja auch für den lebensfrohesten Menschen so etwas seltsam Bezwingendes und Verlockendes hat, ist die letzte Äußerung der Ichsucht im Menschen Wagner. Sie entspricht jenem heiligen Gesättigtsein, von dem er schreibt, daß in ihm der Drang ertötet wird, weil er vollkommen befriedigt ist. Und weil man so gleichgültig ist gegen die Welt, die man nicht mehr haßt oder auch nicht mehr begehrt, so verlangt man nach eigener Auflösung. Es gibt aber ein höheres Gebot, und das heißt: „Du sollst Gott, das ist das Gute, das eigentlich Lebende und Lebensfähige, lieben über alles und Deinen Nächsten wie Dich selbst". Nur dadurch, daß wir diesen Nächsten lieben, daß wir das Gute in ihm lieben, gelangen wir zur über uns und dem Nächsten schwebenden Verkörperung des Guten, zu Gott. Die Liebe zum Nächsten ist also keineswegs ein Ausfluß der Liebe zur Gottheit, sondern die Vorstufe dazu.

Diese Entwicklung nun können wir deutlich an Richard Wagners Schaffen verfolgen. Denn wir sehen, wie er aus der Nacht der Todessehnsucht im „Tristan" in das himmelblaue Land des heiteren Verzichts aus Liebe und Beglückenwollen anderer in den „Meistersingern" gelangt, wie vom Überwinder Hans Sachs der Weg weiter führt in die vom göttlichen Licht erfüllte Welt Parsifals, der gerade durch sein Mitleid, das ist die Liebe zum Nächsten, des Wissens, das ist hier die Gottheit, teilhaftig geworden ist. Nietzsche, der in seinen guten Stunden der tiefste Erkenner Wagners war, hat einmal die Nachbarschaft von „Tristan und Isolde" und den „Meistersingern" als eine wahre Offenbarung des Wesens deutscher Kunst gepriesen. Er hätte den „Parsifal" mit hineinbeziehen müssen und hätte aus dem Nebeneinandersein dieser drei Werke erst schließen können, daß Richard Wagner trotz der öffentlichen Art seiner Kunstverkündigung das Urbild eines sein innerstes Erleben kündenden deutschen Künstlers ist. Denn diese drei Werke gehören zusammen, und aus den Briefen an Frau Wesendonk erhalten wir den Beweis dafür, daß diese drei Gestalten Personifikationen desselben Menschen in den verschiedensten Stadien seiner Entwicklung zur Liebe sind.

Nachdem er das „Asyl“ der Familie Wesendonk in Zürich verlassen hatte, begann die ruheloseste Wandererzeit für den Mann, der vom Leben weiter nichts mehr verlangte, als ein ruhiges Plätzchen, an dem er in aller Zurückgezogenheit jene Werke schaffen konnte, die er für die Welt schaffen zu müssen sich bewußt war. Das Schicksal narrte ihn. Es zeigte sich die Möglichkeit, in Paris den „Tannhäuser“ zur Aufführung zu bringen. Trotzdem Wagner innerlich dafür keinerlei Teilnahme fühlte, widmete er sich mit der ganzen leidenschaftlichen Energie seines Wesens der Verfolgung des Planes, weil er darin die Möglichkeit erblickte, nachher zur Vollendung seiner weiteren Werke zurückkehren zu können. Es ist bekannt, mit welcher frivolen Niederträchtigkeit der „Tannhäuser“ bei seiner ersten Aufführung in Paris durch die Mitglieder des Jockeyklubs niedergepfiffen wurde, weil diese „vornehmen“ Musikfreunde zum Ballett zu spät gekommen waren. Die verschiedenen Hoffnungen, den „Tristan“ auf der Bühne zu sehen, zerschlugen sich immer, oft nach langen mühseligen Proben und Vorbereitungen. Immer schwerer und trostloser wurden die äußeren Lebensverhältnisse. Und da fand dieser Mann, der bisher der Welt nur als gewaltiger Tragiker erschienen war, die Kraft zu verklärendem Humor. Im Winter 1861/62 wurden die „Meistersinger“ gedichtet.

Man muß sich an die Art halten, wie Wagner hier in den Meisterzünftlern die ihm doch mit allem Recht verhaßte Welt der Handwerkskunst und der Zünftelei behandelte, um den richtigen Maßstab zu gewinnen für die Beurteilung des Polemikers Wagner. Er hat manches schroffe und harte Wort in den Kunstkampf hineingeschleudert, aber er stand doch weiß Gott in Notwehr. Wie unendlich reich an Liebefähigkeit aber sein Inneres war, das zeigt die Art, wie er hier künstlerisch mit allem Gegnertum gegen die Freiheit, Größe und Neuheit einer Herzenskunst fertig wurde. Nicht einmal die Gestalt Beckmessers ist so niedrig und gemein gefaßt, daß man nicht zum Humor über sie käme.

Bei Penzing in Wien hatte Wagner wieder eine Arbeitsstätte gesucht. Da ihm (seit 1861) Deutschland wieder offen stand, unternahm er von hier aus Kunstreisen, den Lebensunterhalt zu gewinnen und seinen Werken vorläufig durch Konzertaufführungen den Boden zu bereiten. Aber das alles half doch nicht. Um der Schuldhaft zu entgehen, mußte er fliehen. Er wollte „aus der Welt verschwinden“, um irgendwo in Verborgenheit weiterschaffen zu können. Da auch

die bisher bewährten Freunde allmählich versagten, war die Lage tatsächlich so, daß nur ein Wunder ihn retten konnte. Das Wunder geschah. Im März 1864 bestieg, kaum achtzehnjährig, König Ludwig II. den Bayernthron. Es war eine seiner ersten Regierungshandlungen, die Berufung Wagners nach München durchzusetzen.

Man weiß, daß die kühnen Pläne, darunter der Bau eines Festspielhauses nach Sempers Plänen, die aus der schwärmerischen Freundschaft des königlichen Jünglings zum Könige der Kunst seiner Zeit nicht in Erfüllung gingen. Wagner hat zuletzt wieder aus München weichen müssen. Aber er war doch von jetzt an vor Not geborgen und konnte schaffen. Am 10. Juni 1865 war „Tristan und Isolde“ zum ersten Male öffentlich aufgeführt worden; elf Tage danach starb der herrliche Darsteller der Titelrolle Schnorr von Carolsfeld an den Folgen einer Erkältung, die er sich auf der Bühne zugezogen hatte. Daß aus diesem Unglücksfall wiederum Waffen gegen Wagner geschmiedet wurden, braucht kaum gesagt zu werden. Das alles ist heute ja so gleichgültig. Das Werk, das man als unaufführbar verschrie, gehört heute in den Spielplan jeder guten deutschen Opernbühne. Einen beredteren Beweis für die ungeheure Steigerung, die die deutsche Oper nach der rein technischen Seite durch Wagner erfahren hat, kann es nicht geben. Aber man darf darüber auch nicht den ethischen Erziehungswert vergessen, den es für den gesamten Sängerstand bedeutete, daß ihm hier Aufgaben gestellt waren, die nur mit der restlosen Einsetzung aller Kräfte, der intellektuellen und der rein künstlerischen, zu lösen waren. Einen zweiten großen Tag noch erlebte München unter der Mitwirkung Wagners. Es war der 21. Juni 1868, an dem die im Oktober des Jahres zuvor zu Triebschen vollendeten „Meistersinger“ zum erstenmal aufgeführt wurden. Auch der äußere Sieg der Wagnersache war damit eigentlich entschieden. „Die Meistersinger“ machten ihren Weg über die deutschen Bühnen verhältnismäßig schnell.

Nun kam das für Deutschland so große Jahr 1870. Wagner lebte jetzt zu Triebschen am Luzerner See. Liszts Tochter Cosima hatte ihren Bund mit Bülow gelöst und war Wagner gefolgt. Am 25. August 1870 schloß er mit der ihm eigenartig kongenialen Frau den Ehebund. (Seine Gattin Minna war vier Jahre zuvor gestorben.) Die Einigung des deutschen Volkes zum Reiche erweckte in dem nun bald sechzigjährigen Künstler aufs neue die Hoffnung, seinen großen Gedanken einer Volkskunst im höchsten Sinne des Wortes in Erfüllung gehen zu sehen. Dafür, daß der Gedanke wenigstens bei Ein-

zelnen Verständnis fand, hatte die Zeit gesorgt. Freilich, die Opferwilligkeit für so hehre ideale Zwecke war in den Gründerjahren nicht groß. Nur allmählich wuchs der Patronatsverein, den Karl Tausig ins Leben gerufen, nur langsam fruchtete die Arbeit der durch Emil Heckel in Mannheim gegründeten Wagnervereine. Aber 1871 siedelte Wagner nach Bayreuth über, dem von der Heerstraße abgelegenen fränkischen Städtchen, in dem er sein Festspielhaus deutscher Kunst zu bauen gedachte. Am 22. Mai 1872 fand die Grundsteinlegung statt. Dem eigenen „Kaisermarsch" folgte bei der Weihe eine herrliche Aufführung von Beethovens 9. Symphonie. Am 13. August 1876 konnte endlich das Haus geöffnet werden. Unter Hans Richters Leitung wurde bis zum Ende des Monats der „Ring" dreimal aufgeführt.

Das Ideal hatte Erfüllung gefunden. Das praktische Ergebnis war — ein Defizit von 150 000 Mark. Im reichgewordenen Deutschland fand sich keine Deckung dafür. Selbst die Kostüme und Dekorationen mußten verkauft werden. Aber das Unglück schlug zum Segen aus. Kecker Unternehmungsgeist (Angelo Neumann) erzwang auf dem ausgetretenen Wege des gewöhnlichen Theaterbetriebs durch große Kunstreisen mit dem „Ring des Nibelungen", was den festlichen Weiheaufführungen noch lange nicht gelungen wäre: das Werk wurde bekannt. Und gegenüber der Kraft dieser Kunst vermochte alle Gegnerschaft nichts mehr auszurichten.

Für Wagner gab es keine Ruhe, oder genauer: Ruhe bedeutete ihm Schaffen. Schon 1877 war die Dichtung zu „Parsifal" vollendet. Im Winter 1881/82 wurde auch die Partitur abgeschlossen. Am 26. Juli 1882 erfolgte die erste Aufführung. Eine neue Welt eröffnete dieses Werk. Hier einten sich nach langer Zeit wieder Religion und Kunst in freier Menschlichkeit. — Im nächsten Winter zu Venedig im Palazzo Vendramin ist Wagner am 13. Februar 1883 unerwartet gestorben. Fünf Tage später fand er im Garten seines Hauses „Wahnfried" zu Bayreuth die letzte Friedensstätte.

Achtes Kapitel.

Franz Liszt.

Liszt ist als Künstler und als Mensch nicht nur eine der fesselndsten, sondern auch vielleicht die verwickeltste Erscheinung der ganzen Musikgeschichte. Zum Verständnis seiner Gesamtpersönlichkeit kann nur der gelangen, der sich vorurteilslos an das Studium derselben macht. Dann wird sich die Geschlossenheit des nach außen hin so vielseitigen und vielgearteten Lebens und Schaffens offenbaren, und auch jene Züge werden sich natürlich erklären, die zunächst überraschen, ja befremden. Diese eindringliche Beschäftigung muß natürlich die Aufgabe der ausführlichen Biographie des Künstlers bleiben, zu der durch die stete Veröffentlichung seines ausgedehnten Briefwechsels immer neue Dokumente gegeben werden, aus denen man die überaus tröstreiche Überzeugung gewinnt, daß auch die eingehendste Erforschung von der äußeren Pracht dieser Künstlererscheinung nichts raubt, wohl aber zeigt, daß sie nur der Abglanz eines größeren inneren Reichtums ist. Daß noch heute, wo auch von den einstigen Gegnern die Bedeutung Richard Wagners kaum mehr bestritten wird, Franz Liszt, zumals als Komponist, noch arg befehdet wird, während auf der andern Seite eine Art fanatischer Verehrung alle Fortschritte auf ihn zurückführen möchte, scheint mir in der seltsamen Art seiner Genialität den Grund zu haben.

Liszts schöpferische Natur — denn eine solche allein verdient ja die Bezeichnung genial — ist von einer anderen Art, als wir sie uns gewöhnlich beim Künstler vorstellen. Sie ist, wenn das auch nach außen nicht so scharf hervortritt, merkwürdiger zusammengesetzt, als die Wagners. Die Einfachheit der Naturen Mozarts und Schuberts, denen alles, womit sie in Berührung kamen, zu Musik wurde, wie unter Midas' Händen alles zu Gold; die Genialität der Kampfnatur eines Beethoven und auch Wagners Art, die für die schöpferische innere Gestaltung die zusammengesetzte mehrfache Ausdrucksform von Dichtung, Musik und Mimik hat, ist leichter zu erfassen als die Natur Liszts, weil bei jenen alles zum sichtbaren Werke wird. Aber Goethe hat schon betont, daß das Wesen der genialen Produktivität durchaus nicht darin beruht, daß Kunstwerke entstehen (Gespräche mit Eckermann, 11. März 1828). Es gibt noch viele andere Ausdrucksformen

der Genialität. Liszt ist zunächst ein Genie des Auffindens und Sammelns, er ist trotz Händel und Mozart die universalste Musikernatur. Er hat aus der Musik aller Länder und aller Zeiten Werte in sich aufgenommen. Er war ein Entdecker des Guten und Eigenwüchsigen, wo es auch noch so klein und noch so versteckt unter dem Gestrüpp des An- und Zugelernten lag. Wenn er seinen Paraphrasen Stücke von Meyerbeer, italienische Opernarien ebensogut zu Grunde legte, wie Schubertsche Lieder oder die Werke Wagners, so war das weder Kritiklosigkeit, noch etwa gar durch Gewinnsucht veranlaßt, sondern ein überzeugender Beweis seiner unvergleichlichen Fähigkeit, das Gute überall zu entdecken, wo es sich findet. Er ist in diesem Sammeln ein Genie, weil er, indem er etwas aufnimmt, es verarbeitet und sich zu eigen macht. Er verbindet es untereinander, schafft gewissermaßen aus all dem bereits Fertigen wieder ein Chaos, aus dem dann die neue, die Lisztsche Welt entsteht. Deshalb ist Liszt auch im eigentlichsten Sinne des Wortes kein Stilschöpfer, auch nicht für das Klavier. Es findet sich bei ihm alles, was früher einmal dagewesen. „Die mystischen Ahnungen alter Kontrapunkte, die Variationslust der Bird und Bull, die Zierlichkeit der Coupérin und Rameau, die sinnliche Klangfreude Scarlattis, Bachs absolute Kunst, die formenschöne Spielfreudigkeit Mozarts, der nach Erlösung schreiende Schmerz Beethovens, die sinnigen Bekenntnisse des einzigen Triumvirats Schubert, Schumann und Chopin — alle Strahlen gingen in ihm zusammen.“ (Oskar Bie.)

Sein Leben zeigt uns ein ähnliches umfassendes Bild. Ein Wunderkind von einer Frühreife, die nur der Mozarts verglichen werden kann, als Jüngling von mystischen Neigungen erfüllt, nach dem Kloster sich sehnend, dann durch den St. Simonismus und den Abbé Lamennais einer dogmenfreien, die Liebe als höchstes Gebot erkennenden Religiosität gewonnen, führt ihn die junge Romantik und Paganinis dämonische Erscheinung wieder ganz der Musik zu. Nun folgt jenes freie Künstlerwanderleben, das die Liebe der Gräfin d'Agoult verschönte, darauf jene Virtuosenlaufbahn, auf der er wie ein König der Kunst ganz Europa zu seinen Füßen sah und einen dionysischen Musiktaumel entfachte, wie er weder vor noch nach ihm erlebt worden ist. Und nun vermag dieser Mann einen Strich unter sein bisheriges Leben zu setzen, aus dem weltbeherrschenden Virtuosen wird ein „Kapellmeister in außerordentlichen Diensten“ im kleinen Weimar. Hier wird er der Apostel der großen neuen Kunst, die er selber durch seine glän-

zenden Werke bereichert. Und wie er hier der Welt gedient, versucht er ein Jahrzehnt später eine Reform der katholischen Kirchenmusik. Er hat in diesen sechs Jahrzehnten viel gelebt, geliebt und gelitten. Er hat Liebe erfahren wie nur wenige, aber doch nicht soviel, wie er immer und allen gegeben. Aber er hat auch Haß und Anfeindung erfahren, wo er lauter und rein — nicht für sich —, sondern für andere eingetreten war. Das alles ist vergessen, ist überwunden. Das geistliche Gewand, das er dann trägt, ist ein Symbol dieser Weltüberwindung. Nun steht er da, als ein Herrscher im Reiche der Kunst, der nichts mehr für sich begehrt, der nur noch geben will. Zwischen drei Städten teilt er sein Leben, überall schaffend, überall anregend und lehrend. Im kleinen Weimar zumal, der gepriesenen vor allen Fürstenstädten Deutschlands, scharen sie sich zu seinen Füßen und empfangen von ihm die Weihe einer Priesterschaft echter Kunst.

Auch hier vereinigt er die denkbar verschiedensten Kulturmächte in sich. Auch hier zeigt es sich, wie er von außen empfängt, wie er allen Einflüssen zugänglich ist, sie aber, indem er sie in sich aufnimmt, zu eigenen Werten umwandelt.

So ist er in Kunst und Leben nicht nur Genie des Sammelns, sondern dadurch Vermehrer, Ausarbeiter, Vervollkommner alles Überkommenen. Man vergleiche seine Klavierkonzerte mit denen Beethovens und mit Schuberts „Phantasie“ in Bezug auf die symphonische Behandlung des Instruments. Man kann das an allen technischen Figuren sehen, die er zwar von den Vorgängern einzeln übernimmt, aber aus seinem allseitigen Geiste heraus befruchtet, erweitert und veredelt. Wenn er die Passage unter beide Hände verteilt, erreicht er eine Vielstimmigkeit des Satzes, die bei Bach angestrebt ist, aber erst hier Tatsache wird. Was er am Geigenspiel Paganinis sieht, überträgt er aufs Klavier in Sprüngen, die für unausführbar gegolten, in Zerlegungen, die unerhört waren. Wie schaltet er in den sieben Oktaven herum, was für einen Sturm entfalten seine Quintentremolos in den tiefen Lagen. Da ist das Orchester bis zur Pauke und Pfeife im Klavier lebendig geworden. Und das Zymbal des Zigeuners und die Kirchenorgel, sie müssen hergeben, was ihnen bisher eigen schien. Thalberg hatte seine Spezialität, die Melodie in der Mitte mit dem Daumen abwechselnd zu spielen und sie von arpeggierten Akkorden umranken zu lassen. Liszt greift das sofort auf, bereichert und veredelt aber die Arpeggien durch Einstreuung diatonischer Töne oder durch Doppelgriffe, wodurch er nicht nur eine technische, sondern

gleichzeitig eine musikalische Bereicherung erzielt. Wie versteht er es, akustische Täuschungen fein zu berechnen und mit ihrer Hilfe jede Passage im Prunkgewande des Oktavenspiels auszuführen. So könnte man immer weiterfahren. Gerade weil der Klaviersatz Liszts ein Ausnutzen aller technischen Möglichkeiten ist, ist nichts mehr nur technische Formel, sondern immer inhaltsreiche Form.

Das Mittel, wodurch Liszt das Fremde, das irgendwo aufgenommene verarbeitet, ist dessen Bearbeitung. In seinen Werken fällt immer wieder die Geringwertigkeit vieler Motive auf, die dennoch groß und bedeutend werden durch die Ausgestaltung, die sie erhalten. In der völligen Ausnutzung alles Technischen zeigt sich seine Genialität, denn diese Technik wird bei ihm Inhalt. So erklärt sich auch seine Vorliebe für die Transkription und Paraphrase. Man sehe doch nur an, wie der Inhalt der von ihm paraphrasierten Melodieerfindung anderer wächst, nehme zum Beispiel eine Transkription, deren Vorbild ungeheuer reich ist, wie Mozarts „Don Juan". Wie ist der ganze Gehalt der Mozartschen Oper durchs Klavier ausgesprochen, das mit seinen Mitteln die Charaktere zeigt, mit seinen Mitteln fleht und droht, liebt und genießt. Die Paraphrase wird zu einer Dithyrambe des Genusses, der Schwelgerei. Am wunderbarsten offenbart sich das in seinen Rhapsodien. Er entdeckt in diesen Stücken der Zigeunermusik die verborgensten Fäden, die geheimste Bedeutung. Er ist unvergleichlich in der Art, wie er diese heimliche, verborgene Schönheit, die vor ihm keiner gesehen, kaum einer geahnt, herauszuholen weiß; wie er die Fäden ineinanderschlingt, so daß wir plötzlich vor einem prächtigen Gewebe stehen, vor dessen eigener Schönheit wir gar nicht daran denken können, daß das zusammengesetzte fremde Stücke sind. Wird Homer oder der Dichter des Nibelungenliedes dadurch kleiner, daß wir wissen, daß sie den Stoff ihrer Werke in den Sagen und Gesängen ihres Volkes gefunden haben?

Wir nannten die Rhapsodien und wiesen damit auf die Quelle der Lisztschen Genialität hin. Ich weiß nicht, ob eine genaue Erforschung des Stammbaums Liszts nachweisen würde, daß in seinen Adern ein Tropfen Zigeunerbluts war. Unmöglich ist es ja nicht, da sein Vater Ungar war; die Mutter war allerdings Deutsche. Aber es gibt sicher auch eine geistige Wesensverwandtschaft, die ebenso wirksam ist wie die des Blutes. Die seherhaft tiefe Art, mit der Liszt das Wesen der Zigeunermusik erkannte, würde dafür zeugen, daß er darin etwas Wesensverwandtes sah, auch wenn er nicht selber das

betont hätte (vergl. S. 54). Man möge unsere Ausführungen über Zigeunermusik nachlesen, und man wird in diesem fessellosen Produzieren des Zigeunergeigers, der von einer gegebenen Melodie aus den Flug ins unendliche Reich des selbständigen Schöpfens unternimmt, etwas Ähnliches finden, wie wir es eben für Liszt geschildert haben. Liszt hatte statt der Geige das Klavier. Man könnte sagen: statt der Natur die Kultur, oder, um keinen unangenehmen Gegensatz hineinzubringen, die Kunst. Des Zigeuners Grundlage ist eine Volksliedweise, und seine kühnste Phantasie bleibt im Bezirk des lyrischen Sangs. Das Klavier ist der Vermittler der gesamten Musikwelt, vermag die riesigsten kontrapunktischen Dome ebenso wieder aufzubauen, wie es die buntesten Farbenorgien des Orchesters ahnen läßt. Mit diesem Riesenmaterial in seinen Händen schafft Liszt seine Improvisation. Dieses Improvisatorische, das im Augenblick des Vortrags neu Schaffende, erklärt zum großen Teil seine unvergleichlichen Erfolge als Klavierspieler. Denn man muß sich doch klar darüber sein, daß von den Hunderttausenden, die ihm zuhörten, nur verschwindend wenige waren, die beurteilen konnten, daß Liszt besser spielen konnte, als etwa Thalberg oder einer der zahllosen anderen Virtuosen. Nein, hier war eine suggestive Kraft der dionysisch entfesselten Schöpfergewalt, die alles mit fortriß, die diesen Tausenden jene unsagbaren Wonnen des heimlichsten Kunstschaffens vermittelte und aus dem Fünklein des göttlichen Geistes, das in jeder Menschenseele liegt, die ungeheure Lohe der Begeisterung entzündete.

Es zeigt, wie äußerlich unsere ganze Auffassung von künstlerischem Schaffen ist, wenn man in Liszts Leben gewissermaßen einen Riß macht und sagt: vor seiner Niederlassung in Weimar war er eine reproduktive Natur, nachher widmete er sich der Produktion. Nein, er war von vornherein eine ungemein schöpferische Natur. All sein Spiel war schöpferische Tätigkeit. Jene, die in Liszts Werken das Schöpferische vermissen, die darin ausschließlich die berechnende Tätigkeit des Kunstverstandes erblicken und für diese 40 Jahre umfassende Tätigkeit Liszts, die ihm keinerlei äußeren Erfolg brachte, nur jämmerlichste Beweggründe suchen, können auch den „Virtuosen" Liszt nicht verstehen. Denn auch seine großen „symphonischen Dichtungen" bleiben letzterdings Improvisation, wenn sie auch noch so genau in einzelnen Noten auf dem Papier festgelegt sind. Liszt sagt es eigentlich selbst. Es liegt in jenem oft mißverstandenen oder böswillig mißdeuteten Wort, das er der Partitur seiner „Symphonischen Dich-

tungen" voranstellte: „Obschon ich bemüht war, durch genaue Anzeichnungen meine Intentionen zu verdeutlichen, so verhehle ich doch nicht, daß manches, ja sogar das Wesentlichste, sich nicht zu Papier bringen läßt und nur durch das künstlerische Vermögen, durch sympathisch schwungvolles Reproduzieren, sowohl des Dirigenten als der Aufführenden, zu durchgreifender Wirkung gelangen kann". Wer einmal symphonische Dichtungen Liszts durch einen kongenialen Dirigenten wie Richard Strauß aufführen hörte, wird dieses Wort verstehen. Die belebende Kraft der Improvisation ist in solchen Fällen, wo es sich um die Wiedergabe eines im Ton festgelegten Werkes handelt, der Rhythmus. Ich werde niemals diese wogende, steigende und schwellende Bewegung vergessen, mit der Strauß in Liszts „Orpheus" uns die sinnliche Macht des Tones erleben ließ.

Auf dieser Eigenart beruht auch Liszts geradezu geniale Fähigkeit des Apostolats für die Kunst anderer. Denn eine solche Kraft der Einsetzung des besten Könnens für das Schaffen anderer Künstler, zumal wenn es voraussetzte, daß er in das Tiefste einer noch nicht anerkannten Kunst (Wagner, Berlioz, Cornelius) eindrang, bedeutet eine in der Kunst so beispiellose Opferfähigkeit, daß ich dafür kein anderes Wort weiß als eben genial. Was hat Liszt für unser Kunstleben an dauernden und nachwirkenden Werten geschaffen! — Diese Erkenntnis der Lisztschen Natur scheint mir das Wichtigste. Sie wird am ehesten jedem Willigen den Weg zu seiner Kunst weisen. Nur in ganz kurzen Zügen sei noch sein Leben und Schaffen geschildert.

Er wurde am 22. Oktober 1811 in Raiding bei Ödenburg in Ungarn geboren. Der Vater, Beamter des Fürsten Esterházy, war selbst ein tüchtiger Musiker, der die früh hervortretende Begabung seines Sohnes erkannte und pflegte. Er sah bald ein, daß sein Sohn zu Großem berufen sei, ließ ihn in Preßburg konzertieren, worauf einige Magnaten dem Knaben auf sechs Jahre ein jährliches Stipendium von 600 Gulden aussetzten. Nun opferte der Vater seine Stellung, um für die Entwicklung seines Kindes zu sorgen. Karl Czerny übernahm den Unterricht im Klavierspiel, für die Komposition Salieri. 1823 drückte dem jungen Virtuosen Beethoven den Weihekuß auf die Stirn. Der Vater eilte nach Paris, wo sein Sohn als Wunderkind am Konservatorium nicht aufgenommen wurde, umso rascher dafür in der Gesellschaft Eingang fand. Als 1827 Liszts Vater starb, mußte der Sechzehnjährige für seinen und der Mutter Unterhalt sorgen. Er empfing gewaltige Eindrücke durch die „Phantastische Symphonie" von

Berlioz und das Geigenspiel Niccolo Paganinis (1782—1840). Dieser Wundergeiger, der damals eine geradezu rasende Begeisterung weckte, muß doch nicht nur hexenmäßige Virtuosenkunst besessen haben, sondern auch etwas von jener dionysischen Improvisationskraft, die in Liszt ihre gewaltigsten Wirkungen im Konzertsaal auslösen sollte. Liszt hat seine Absicht, ein Paganini des Klaviers zu werden, weit überboten. Er hat nicht nur das Klavierspiel an sich zu einer sonst nie erreichten Höhe ausgebildet, sondern dieses auch der wunderbarsten künstlerischen Offenbarung dienstbar gemacht. Die Triumphe, die Liszt auf seinen ganz Europa umfassenden Konzertreisen erntete, waren unerhört. Es ist keinem Fürsten begeisterter gehuldigt worden, wie diesem Könige im Reiche seiner Kunst. Nur wenn man sich das gegenwärtig hält, vermag man zu erfassen, was es für Liszt bedeutete, 1847 dieses beispiellos glänzende Leben aufzugeben und im stillen Weimar Kapellmeister zu werden. Alle Erklärungen durch äußere Gründe, seien sie noch so schwerwiegend, also weder die Liebe zur Fürstin Sayn-Wittgenstein, noch die Absicht, für die neue Kunst ein Zentrum zu schaffen, vermögen den Schritt zu erklären. Er konnte nur aus innerstem Drang erfolgen, und dieser war zweifellos die Sehnsucht, seine schöpferische Natur nach anderen Richtungen hin auszuleben, als wie bisher durch das Spiel im Konzertsaal. Denn es liegt im Wesen einer so unerhört universalen Natur, wie Liszt sie war, daß sie auch nach den verschiedensten Seiten hin, also gewissermaßen eine universale Wirkung ausüben muß: als Lehrer, Dirigent, Verkünder neuer Kunstwerke, Erzieher zur Kunst und — Schöpfer großer Werke.

An der Fürstin Sayn-Wittgenstein hatte er die hohe Liebe des Weibes gefunden. Einst hatte die Gräfin d'Agoult, die sich ihm von 1834—1839 verband, und ihm drei Kinder schenkte (darunter Cosima, die spätere Gattin Bülows und danach Wagners) verschmäht, eine einfache Madame Liszt zu werden. Die Fürstin Wittgenstein gab ihren Reichtum, ihre Stellung, ja sogar ihren Ruf preis, um Liszt zu folgen. Das Paar hat einen fast zwanzigjährigen Kampf um die Erfüllung seines Herzenswunsches nach Verbindung fürs Leben geführt. Als endlich der Tod ihres Gatten der Fürstin die Freiheit gab, glaubte sie diese nicht mehr nutzen zu dürfen. Liszt, der immer seine Wünsche hinter die anderer gestellt, fügte sich auch hier. Er nahm das Priesterkleid und blieb, trotz der zahllosen Menschen, die sich um ihn scharten, ein im Herzen einsamer Mann.

Liszt hat in Weimar von 1847 ab ein Jahrzehnt als Kapell-

meister gewirkt. Um ihn scharten sich die bedeutenden Talente der neudeutschen Schule: Raff, Tausig, Bülow, Cornelius, Dräseke, Klindworth, Bronsart und viele andere. Den Kampf in Deutschland für den in der Verbannung weilenden Wagner hat Liszt ausgefochten. Ebenso hat er Berlioz zur Anerkennung verholfen. Keiner heischte unerhört seine Hilfe. 1857 veranlaßte ihn die Intrigue, die Cornelius „Barbier von Bagdad" zu Falle brachte, seine Dirigentenstelle aufzugeben, 1864 zog er nach Rom. Glücklicherweise blieb er Deutschland nicht dauernd fern. 1870 dirigierte er das Beethovenfest in Weimar, ja von 1873 ab kam noch Pest als dritter Aufenthaltsort hinzu. Hier wohnte er im Winter, in Weimar im Frühling und Sommer, in Rom im Herbst. Wo er auch weilte, umgab ihn eine Schar begeisterter Schüler, er selber blieb so bis an sein Lebensende ruheloser Zigeuner. 1886 erkrankte er in Bayreuth. Am 31. Jul', wenige Tage nachdem er der „Parsifal"-Aufführung beigewohnt hette, hauchte er seine Feuerseele aus.

Liszts Werke sind so zahlreich und umfassend, daß schon der rein äußere Fleiß, den er auf ihre Herstellung verwendete, jene verstummen machen müßte, die immer wieder behaupten, es sei nicht innere Notwendigkeit gewesen, die ihn zur Komposition führte. Er gab 15 große symphonische Dichtungen, in denen er die Gattung zur vollen Entwicklung brachte. Ich kann nicht bereits Gesagtes wiederholen und verweise auf frühere Ausführungen (S. 664. 672). Heute wird immer weiteren Kreisen klar, daß diese Werke nicht musikalische Illustrationen eines von außen empfangenen Programms sind, sondern von innen heraus entstandene Neudichtungen. Von wunderbarer Schönheit ist Liszts Kirchenmusik. Leider hat er, wenigstens bis heute, auf die Entwicklung der liturgischen Musik der katholischen Kirche keinen Einfluß gewonnen. Die „Graner Festmesse" und die „Ungarische Krönungsmesse" stehen an der Spitze. Das Oratorium „Christus" schließt sich als eine Art Epopöe der katholischen Kirche an. Die „Legende von der heiligen Elisabeth" ist ein geistliches Festspiel, das von der Bühne aus eine ganz für sich dastehende Wirkung auslöst und sicher noch einmal stilbildend wirken wird. Am zugänglichsten ist seine Klaviermusik. Die 15 ungarischen Rhapsodien sind das große Epos des Zigeunervolks. In „Harmonies poétiques et religieuses", „Consolations" und „Années de pélérinage" haben wir lyrische Stimmungsbilder, in denen sich das reiche und vielverzweigte Innenleben des Künstlers am sinnfälligsten ausspricht. Die Etüden und Trans-

skriptionen stellen meist hohe virtuose Ansprüche. Gewaltig sind die beiden Klavierkonzerte, und die großen Totentanz-Variationen eröffnen die bis heute noch wenig angebaute Art einer konzertant-virtuosen Programmusik. Auch auf dem Gebiete des Liedes hat Liszt bedeutsames geschaffen und als Meisterwerke ersten Ranges sind seine Klavierbearbeitungen großer Orchesterwerke, so die „Beethoven-Symphonien" allgemein anerkannt. Hinzukommt eine ausgedehnte schriftstellerische Tätigkeit, in der sich nicht nur seine hohe Bildung und ein einzigartiges Musikverständnis bekundet, die überdies das herrlichste Zeugnis ablegen für seinen heiligen Eifer für alles Schöne und Große, für die entflammende Kraft seiner Feuerseele.

Neuntes Kapitel.

Die Gegenströmung.

Ich sage Gegenströmung, nicht Gegnerschaft. Im wahren Reiche der Kunst, im Lande des göttlichen Schaffens, gibt es keine Gegnerschaft. Diese entsteht dort, wo die Kunst mit dem Unkünstlerischen zusammentrifft. Sowie die Kunst ins öffentliche Leben tritt, hängt sich ihr allerlei Unreines an. Sie, die den Wert des Ewigen in sich trägt, wird ins Tagtägliche hineingezogen. Der Kampf wider Wagner und Liszt gehört zu den leidenschaftlichsten und heißesten, von denen die Kunstgeschichte zu berichten hat. Ich gebe zu, daß auch von der Seite Wagners aus viel gesündigt worden ist, weniger von den Großen, aber von den Trabanten. So auch drüben. Brahms war eine Einsamkeitsnatur, die sich vor dem Tag und seinem Leben abschloß. Es half ihm nichts. Von sogenannten Freunden wurde seine Kunst in eine Gegenstellung zu der Wagners und Liszts gebracht, und man hätte am allerliebsten den Mann selber in den offenen Kampf hineingezerrt. Man hat auch einen Gegensatz zwischen Brahms und Bruckner hergestellt, hat Bruckner wohl hauptsächlich aus dem einen Grunde verdammt, weil er sich als Anhänger Wagners bekannte. Im Wesen seiner Kunst liegt nichts, was nicht ebensogut erlaubt hätte, ihn auch als Gegner Wagners auszuspielen. Nun, Brahms hat zu Bruckner geäußert: „Sie sind der größte Symphoniker seit Beethoven". Die

Tatsache, daß er, trotz der Anstachelei seines Freundeskreises, keine Oper geschrieben hat, vereint mit seiner ganzen Flucht aus der Gegenwart heraus, bezeugt mir neben zahlreichen kleinen Zügen aus seinem Leben, daß er die ungeheure Macht Wagners wohl anerkannte, jedenfalls sie ganz anders einschätzte, als seine kritischen Herolde.

Aber das alles ist ja für die große Entwicklung der Kunst gleichgültig. Wir jüngeren können schon gar nicht mehr verstehen, weshalb man Wagner und Liszt verketzern soll, um für Brahms fühlen zu können. Schon jetzt lebt in uns die Überzeugung, daß man sich seinerzeit wohl hauptsächlich um Äußerlichkeiten gestritten hat. Zum großen Teil vielleicht um äußere Machtfragen im Kunstleben. Noch ein oder zwei Jahrzehnte, und die Tatsache, daß die Periode Wagner, Liszt, Brahms, Bruckner eine so wilde Kampfzeit war, wird überhaupt nur noch geschichtlichen Wert haben, genau so wie für uns heute der Kampf der Gluckisten und Piccinisten. Wohl aber wird man dann mit stolzer Freude darauf hinweisen können, welch grundverschiedene Persönlichkeiten zu gleicher Zeit im weiten Reiche der deutschen Musik ihre Art auszuleben vermochten.

Ich überschrieb dieses Kapitel „Gegenströmung" und kann darin zwei Musiker gemeinsam besprechen, die von der Zeit für Gegner gehalten wurden: Bruckner und Brahms, womit ich nicht leugnen will, daß die beiden untereinander sehr verschieden sind. Die Gegenströmung liegt aber im Innenleben der Kunst. Man könnte sie als Sehnsucht nach dem rein Musikalischen bezeichnen. Man bedenke nur das eine: Beethoven schuf immer Instrumentalmusik. In seiner letzten Symphonie und auch in der entworfenen zehnten einte er dieser die Dichtung. Desgleichen steht die „Missa solemnis" unter den letzten Lebenswerken. Bruckner dagegen wächst in der Kirchenmusik, also der Verbindung der Instrumentalmusik mit dem Worte heran, fühlt aber, um frei zu werden, die Notwendigkeit, rein instrumental zu schaffen. Er empfand also das Wort als Hemmung, nicht als Bereicherung. Der Empfindungsgehalt der Brucknerschen Musik ist so elementar, so wenig von Philosophie beschwert, daß er keinerlei Verdeutlichung braucht. In Bruckners Musik fehlt das Faustische. Seiner Musik fehlt keineswegs der Kampf, er steht nach meinem Gefühl Beethoven unendlich näher als Brahms; aber es ist nicht der Kampf um eine Weltanschauung, sondern innerhalb einer Weltanschauung. Das Ziel, zu dem dieser Kampf hinführen muß, ist von

vorneherein gegeben. Das Problematische liegt nur in der Art, wie er den Widerstreit der Kräfte löst.

Hat bei Bruckner die Sehnsucht nach dem rein Musikalischen ihren Grund im elementaren Empfindungsgehalt, so bei Brahms in der Hochschätzung der musikalischen Form, oder, da dieses Wort leicht mißverstanden wird, sagen wir in der Hochschätzung der musikalischen Architektur gegenüber der einseitigen Betonung der Musik als Malerei. Man braucht dabei keineswegs farblos zu werden. Wenn ich an die bildende Kunst denke, so ist Böcklin der Vertreter des Architektonischen gegenüber dem rein malerischen Impressionismus, und er ist doch gewiß nicht farblos. Aber die Farbe dient bei ihm vor allem der Raumgliederung, bei den Impressionisten dagegen der Auflösung alles räumlich Bestimmten. In dieser Hinsicht steht Böcklin, der so oft im Zusammenhang mit Wagner genannt wird, Brahms viel näher, und es ist leicht erklärlich, daß der Böcklin nahverwandte Klinger sich stets zu Brahms hingezogen fühlt. In seinem innersten Empfinden aber war Brahms nichts weniger, als ein rückwärts gewandter Mensch. Er war so „modern" wie Wagner und Liszt auch; Bruckner dagegen, den man jenen beiden zugesellt, war ein durchaus unmoderner Mensch.

Ich liebe Bruckner. Und ich glaube, das ist die einzige Möglichkeit, ihm nahezukommen. Bei einer Aufführung seiner 9. Symphonie erwachte in mir diese Liebe. Seither wurde mir alles, was er geschaffen, zu eigen. Dem modernen Menschen, der immer ein Stück Faust oder Prometheus in sich spürt, erscheint es fast unglaublich, daß es heute noch Naturen geben kann, wie Bruckner; genauer, daß solche Naturen künstlerisch von so überwältigender Schöpferkraft sein können. Bruckner ist ein Gottsucher, aber ein mittelalterlicher. Der Parzival Wolframs ist viel moderner; denn er wird durch Zweifel zum Sucher. Bruckner ist wie manche der Mystiker; er zweifelt nicht, er glaubt. Er sucht seinen Gott aus Liebe, um ihm die ganze Welt darzubringen, die ganze Welt, auch ihre Kämpfe, ihr Elend, ihre Zweifel. Und dann sagt er: „Lieber Gott, siehe an, so ist deine Welt. So viel Häßliches und Schreckliches ist darin. Ich für meine Person fasse es nicht. Denn ich finde dich im Geringsten deiner Schöpfung, und darum weiß ich dir nur zu lobsingen, dich zu preisen. Himmel und Erde müssen ihr Tedeum laudamus singen. Aber doch, siehe, das beunruhigt mich, daß so viele, die meisten ganz anders denken und fühlen, als ich. Willst du mir nicht die Lösung geben?" — „Ich will

es so," spricht der Herr. (Die Solotakte des Hornes gegen Ende des 1. Satzes.) — Da schrickt die Seele zusammen, etwas verwirrt zunächst, aber bald faßt sie sich in Demut und betet. Und aus dem Angstgebet, daß sie nicht in Versuchung falle, ringt sie sich schnell zum Gebet der Liebe. Der Katholizismus in seinen besten Wesenselementen hat niemals einen so starken musikalischen Ausdruck gefunden, wie bei Bruckner. Palestrina gibt den Katholizismus der Kirche, losgelöst von allem Persönlichen, das Gebet der Gemeinde. Der Deutsche Bruckner ist katholisch im Geiste der deutschen Mystiker des Mittelalters, deren jeder für seine Person seinen persönlichen Gott suchte. Bruckner wirkt darum auf unser Publikum so fremdartig, weil diese Weltanschauung heute fremd ist. In der Musik ist sie noch nie stark zum Ausdruck gekommen. Nur bei Schubert und Haydn finden sich einzelne verwandte Klänge.

Bezeichnend für diese urdeutsche Art Bruckners ist, wie diese ganze Gottseligkeit sich in die Natur hinausflüchtet und die Natur für sich sprechen läßt. Schöneres, als diesen Eingang hat die musikalische Natursymbolik nie geschaffen. Das ist ein Sonnenaufgang, auf himmelragender Alpenhöhe in schauerlich erhabener Einsamkeit genossen. Mit so gewaltig übersinnlichem Dröhnen springt die Sonne aus der zitternden Nacht empor ans gewaltige Firmament. Der ganze erste Satz ist eine Schilderung der Welt als Spiegel göttlicher Allmacht. Eine kaum meßbare Fülle von Eindrücken, immer Neues, immer Anderes. Daher die vielen kurzen Abschnitte. Das ganze ist ein Naturgottesdienst in erhabensten Formen. Danach dieses Scherzo! All das Naturgelichter muß nun heran. Trippelnde Wichtelmännchen, schwebende Elfen und mit Poltern Faune, erschreckliche Kerle mit Bocksfüßen und bockigen Sprüngen. Ha, ha, das ist ja eitel Poetengeflunker. Das sind ja keine Faune, das sind schuhplattelnde Bauernbuben, und die so hinschweben, sind Dirndeln mit bauschigen Röcken, die im „Aufundab" auf einem Brett sich fünfzigmal drehen; das Getrippel aber sind Kindlein, die Ringelreihe-Rosenkranz trampeln. Und doch nein! Der Poet, der da seine sehnende Weise singt, sagt es anders. Es sind doch Naturgeister, von jener Art, wie sie Mörike sah. Sie menscheln recht sehr, aber seltsam-wunderliche Käuze sind es doch. Das macht der Mond, der über den heudunstigen Matten scheint und — gesteh es nur, alter Bruckner — du hast da draußen beim Sonnenwirt einen Schoppen mehr getrunken, als zur Sättigung deines leiblichen Menschen nötig war. Da kommt es dann zu solchen Gesichten.

Vom Adagio kann man nicht sprechen. Wenn einer in der heimlichsten Kammer Zwiesprache hält mit seinem Gott, — so darfst du nur andächtig lauschen. Und wenn dieser Beter ein Greis ist, der seinem Gott, bevor er ihn von Angesicht zu Angesicht sehen wird, noch einmal in erschütternder Beichte sein ganzes Leben darbringt, so knie nieder und bete mit ihm.

Bevor Bruckner seine Symphonien geschrieben hat, hat er große Messen geschaffen. 1864, als er auch bereits 40 Jahre alt war, erschien die erste in D moll, sein erstes großes Werk, überhaupt das erste, das wir kennen. Es ist eine unerhörte Erscheinung in der ganzen modernen Kunstgeschichte, daß ein Künstler uns so den Weg verheimlicht hat, den er gegangen ist. Vielleicht war's nur seine übergroße Bescheidenheit, die ihn dazu verführte. Als die im Jahr darauf entstandene erste Symphonie 1868 eine Niederlage erlebt, da zuckt er wie unter einem heftigen Schlage zusammen. Und nochmals schreibt er zwei große Messen. Dabei wächst ihm wieder der Mut und die Sicherheit. 1872/73 folgt die zweite Symphonie, dann die dritte, die er Wagner widmet, wohl um zu sagen, daß die Kunst Wagners ihm die sichere Zuversicht gegeben hatte. Denn im Wesen steht er dieser Kunst fern, woran die zahlreichen Anklänge im einzelnen nichts ändern. Bruckner ist zeitlebens ein Kind geblieben. Er hat die weltfremde Meinung gehegt, daß jegliche Stellung in der Welt auf wirkliches Verdienst sich gründet. Darum hatte er solange zu tun, bis er die Scheu vor der Welt überwand, darum war er zunächst fast zerschmettert, als diese Welt ihn ob des Besten, das er ihr zu geben hatte, verhöhnte. Später hat ihm dann gerade sein Kindsein zur Freiheit gegenüber der Welt verholfen. Er brauchte keine Kampfnatur wie Wagner oder Liszt zu werden, um zu schaffen, aber auch kein Einsiedler wie Brahms. In Bruckners Kunst fehlt alles Prometheische. Er hat die künstlerische Form mit derselben heiligen Ehrfurcht übernommen wie alles, was ihm von ehrfurchterweckender Seite angeboten wurde. Er hat in der Form auch keinerlei Neuerung versucht. Es ist seltsam, aber die Formlosigkeit, die man ihm immer wieder zum Vorwurf macht, beruht auf höchster Ehrfurcht vor der Form. Es ist ihm in ihr eben nichts gleichgültig. Die ersten Sätze seiner Symphonien zeigen immer ganz genau die Sonatenform. Aber nichts in ihr wird Nebensache. „Der bescheidene Anhang des Schlußsätzchens nach Haupt- und Seitenthema wächst plötzlich zu einem weitgesponnenen eigenen Thema aus. Nun muß der erste Hauptteil würdig abgeschlossen,

der Einschnitt zwischen ihm und dem Durchführungsthema würdig vertieft werden. Ein langer Orgelpunkt schiebt sich zwischen Durchführungs- und Wiederholungsteil. Und sind schließlich die drei Themen (hier und da durch die drei Hauptteile hindurch) aus- und umgestaltet worden, z. B. in der Siebenten Symphonie, dann setzt erst die Krone an, die sogenannte Coda — womöglich wieder durch den Fries eines Orgelpunktes getrennt, kein Anhängsel, sondern die richtige Kuppel des weitangelegten Baues. Die Größe der Gedanken zwang Bruckner, die alten Ausdehnungen, die ursprünglich für etwas viel Harmloseres bestimmt waren, ins Riesenhafte zu vergrößern; die Verhältnisse des Planes sind die gleichen geblieben." (Max Kiel.)

Bruckner hat neun Symphonien geschaffen, ein Streichquintett, drei Messen, den 150. Psalm, und das Tedeum. Das letztere sollte nach seiner Bestimmung, falls es ihm nicht mehr vergönnt wäre, die Neunte Symphonie zu vollenden, als Schlußteil derselben gelten. Über sein Leben ist kaum etwas zu berichten. Er stammt aus denkbar armen Verhältnissen. Er war als eins der zwölf Kinder des Schullehrers von Ansfelden bei Linz am 4. September 1824 geboren. Der Vater starb schon 1836. Der Knabe fand Aufnahme im Stifte St. Florian. Bruckner ist Schulmeister und Organist geworden. In seiner ersteren Eigenschaft bezog er monatlich zwei Gulden Gehalt in Windhag an der Maltsch. Da mußte er wohl froh sein, wenn er den Bauern zum Tanz aufspielen durfte. Ein wunderlicher Mann war er schon in jungen Jahren. Als Musiker ist er an der Orgel groß geworden; nicht am Klavier, wie die meisten Komponisten. Man hat seinem Orchester gegenüber oft das Gefühl, als seien die Instrumente für ihn gleich den Registern der Orchesterorgel, auf der er spielt; 1856 wurde er Domorganist zu Linz. Er war ein Großmeister des Orgelspiels. 1859 hat er bei einem Orgelwettkampf zu Nancy alle Mitbewerber aus dem Feld geschlagen. In der alten Notre-Dame-Kirche zu Paris erschauerten Tausende unter den Klangwogen seiner Improvisation. Und auch London beugte sich der deutschen Orgelkunst. Aber vom Komponisten wollte man nichts wissen. Er war schon über 30 Jahre alt, als er sich wie ein bescheidenes Schülerlein auf die Schulbank setzte, um sich in die ganze musikalische Handwerkswissenschaft einführen zu lassen. Mitte der achtziger Jahre fing man an, ihn als Komponisten zu erkennen. Nun wurden ihm, der seit 1867 in Wien Hoforganist war, noch manche Ehren zu teil. Dem greisen Komponisten hatte der Kaiser eine Wohnung im Schloß Belvedere eingeräumt.

So hatte der äußerlich rührend demütige Mann sogar im Außenleben den königlichen Rahmen erhalten, der seiner wahrhaft königlichen und hohepriesterlichen Kunst gebührte. Am 11. Oktober 1896 schloß er seine treuen Augen.

Gleichzeitig lebte in Wien, das ihm die zweite Heimat geworden war, Johannes Brahms. Er war am 7. März 1833 im nordischen Hamburg geboren als Sohn eines Orchestermusikers, der die musikalische Begabung des Knaben früh erkannte und für ihre gründliche Ausbildung sorgte. Schon 1847 trat er zum erstenmal öffentlich als Klavierspieler auf. Als Zwanzigjähriger begab er sich mit dem ungarischen Violinvirtuosen Remenity auf eine Konzertreise. Er lernte dabei Josef Joachim kennen, der sich damals schon von Liszt losgesagt hatte und den jungen Künstler an Schumann nach Düsseldorf wies. Wie dieser durch die Leistungen des Jünglings ergriffen wurde, beweist sein begeisterungstrunkener Artikel vom 28. Oktober 1853 in der „Neuen Zeitschrift für Musik", der den Anfänger mit einem Schlage bekannt machte. Schumann sah bereits in den Sonaten von Brahms „verschleierte Symphonien". Dennoch hat es noch 24 Jahre gedauert, bis die erste Symphonie (C moll, op. 68, 1877) erschien, und wenn ein Biograph von Brahms, Heinrich Reimann, sagt, daß sich damit „die brennende Sehnsucht und die langjährige Hoffnung der Verehrer des Meisters erfüllte", so kündet er damit wider Willen eine Tatsache, die für die Beurteilung der Gesamterscheinung des Künstlers sehr wichtig ist. Es gilt für Brahms dasselbe, wie für Schumann, daß ihn seine Natur eigentlich den kleineren Formen zuwies. Auch bei ihm bedeutet das durchaus keine Einschränkung der Hochschätzung seiner Künstlerschaft. Man muß sich vergegenwärtigen, wie Beethoven sogar seine letzten Sonaten als eine Art Hemmung empfand, weil es ihn ausschließlich nach der Schöpfung von großen Werken hinzog, und damit vergleichen, daß Brahms sich immer wieder gerade zur kleinen Form wandte, ja, daß es ihn noch in seinen letzten Lebensjahren zur Bearbeitung von Volksliedern hinzog, und man wird nicht leugnen können, daß es weniger das eigene künstlerische Bedürfen war, das ihn zu den großen Formen führte, als eben die Sehnsucht und das Verlangen der Freunde. Es ist überhaupt nicht zu verkennen, daß die allzu feierliche Ankündigung Schumanns auf Brahms gelastet hat. Seine ernste, grüblerische Natur empfand dieses öffentliche Versprechen der Welt gegenüber als eine schwere Verpflichtung. Es hat in ihm den ohnehin vorhandenen Zug zur Strenge, zur Herbheit verschärft,

und sicher war es diese scharfe Selbstkritik, mit der er sein Schaffen überwachte, was ihn zur denkbar strengen Formengebung hinführte.

Nietzsche hat in seinem „Fall Wagner" über Brahms ein Urteil gesprochen, einseitig und ungerecht, aber doch an den innersten Kern seines Wesens rührend: „Er hat die Melancholie des Unvermögens. Er schafft nicht aus der Fülle, er dürstet nach der Fülle. Rechnet man ab, was er nachmacht, was er großen alten oder exotisch modernen Stilformen entlehnt — er ist Meister in der Kopie —, so bleibt als sein Eigenstes die Sehnsucht." Brahms war in der Tat eine weiche, sehnsüchtige Natur. Er empfand aber die Weichheit und Sehnsucht als Hemmungen auf dem Wege zur großen Kunst. Es konnte seinem scharfen Blicke nicht entgehen, daß gerade die Sehnsucht in den Romantikern wüste Verheerungen angerichtet hatte; er konnte gerade im Verkehr mit Schumann nicht verkennen, daß die Weichheit in der Kunst das große Gebilde zerstört. Er hat beides in sich bekämpft. Dieser Norddeutsche, dem das heitere Wien zur Heimat wurde; dem eigentlich nur unter dem blauen Himmel Italiens ganz wohl war; der in seiner Lektüre die sonnige italienische Novellistik bevorzugte mit ihrer fast frivol heiteren Lebensauffassung des Genusses, — war in seinem Schaffen gegen sich bis zum Übermaße streng und kündete hier vor allem den Ernst des Lebens, in das nur zuweilen ein heiterer Sonnenschein hineinlacht. Die Sehnsucht hatte sich bei den Romantikern als ein Schweifen ins Ungemessene, als Drang zur Freiheit geoffenbart. Bei vielen war Formlosigkeit im bösen Sinne des Wortes die Folge gewesen. Brahms erkannte die Form als stärkstes und schroffstes aller Gegenmittel. Der am Meer geborene Sohn mochte daran denken, wie gewaltige Hafenmauern gegen die Stürme des freien Weltmeers schützen. Das Wasser braucht darum nicht minder tief zu sein, und auch das eingefriedete Meer spürt die Erschütterung des Sturms, wird von der Flut emporgeschwellt. Es ist nicht wahr, daß in der Kunst Brahms' die starke Leidenschaft fehlt. Sie ist nur mächtig umfriedet und eingeklammert durch diese Form, die ihm zum ehernen Weltgesetz wurde gegenüber dem subjektiven Empfinden. Es ist die Größe von Brahms und die Schönheit seiner Kunst, daß er die Form, die er sich so als Zwingherrin an die Seite stellte, lieben lernte, so wie kein anderer neuerer Musiker sie geliebt hat. Man muß zu Bach, ja über diesen zurück zu den Madrigalisten und Kontrapunktisten gehen, um diese Liebe in der Ausgestaltung, in der Durchbildung und diese Freude an den Möglichkeiten im Schaffen mit einem Gegebenen

wiederzufinden. Gerade dadurch wird aber Brahms, zumal in seinen kleineren Gebilden, viel mehr Ziseleur als Plastiker. Deshalb übernimmt er so gern gegebenes Material, wie eben in dem Volksliede; aber auch seine eigenen, dem Volkslied so wunderbar verwandten Melodieerfindungen behandelt er so. Man denke z. B. an ein so hervorragendes Kunstgebilde wie das „geistliche Wiegenlied mit Klavier und Viola". Dieses ganze Lied ist ein Spielen mit der Melodie des altdeutschen Weihnachtsliedes „Jesus, lieber Jesus mein". Die Melodie stellt den festen Metallkörper dar. Auf diesem, wie es der Ziseleur mit einem Goldbecher macht, die wunderbarsten Figuren und Ornamente entstehen zu lassen, ist dann des Musikers Arbeit.

Ich empfinde auch, um das gleich hier vorweg zu nehmen, das Verhältnis von Brahms zu Beethoven als formal. Er hat die Schreibweise Beethovens übernommen und in gewisser Hinsicht weitergeführt. In der „durchbrochenen Arbeit" zumal mit der Anteilnahme aller Stimmen des Orchesters an der Themenbildung und der Verarbeitung dieses Themas durch alle Instrumente bis in seine kleinsten Bruchteile, ist er zweifellos über Beethoven hinausgegangen; es ist ja gerade dieses gegenseitige Sichzuspielen von Stückchen der Melodie durch Streicher und Bläser, was dem Laien so sehr erschwert, die Orchesterwerke von Brahms als Einheit zu empfinden. Aber im innersten Wesen ist der Geist der Brahmsschen Musik der Beethovens fremd. Beethoven lehnte das Wort komponieren ab; er dichtet. Nun, Brahms komponiert. Beethoven gibt immer und überall die Entwicklung eines Gefühls zum anderen; Brahms zerfasert einen Gefühlszustand. Seine Psychologie gleicht etwa der Ibsens, während Beethoven neben Goethe steht. Darum steht auch in den Symphonien von Brahms jeder Satz eigentlich für sich, genau so wie in der Symphonie Haydns und Mozarts. Wie diese gibt er in jedem Satze eine Stimmung, eine Situation. Jeder der Sätze ist im Grunde ein in sich geschlossenes Werk; bei Beethoven ist jeder nur ein Akt eines Dramas. Es ist übrigens unverkennbar, daß auch hier Brahms am glücklichsten ist in den kleineren Innensätzen. Im Gesang des Adagios und in der Ausnutzung irgend einer Situation durch das Scherzo deckt sich Inhalt und Form vollkommen. In den Außensätzen aber ist die Form weiter, größer und umfangreicher als der Inhalt, wenigstens als dieser ursprünglich empfunden ist. Das liegt daran, daß die Form so nach allen Seiten, nach jeder Richtung ausgearbeitet und ausgenutzt wird. Um das dann anzufüllen, muß der Inhalt künstlich bereichert

werden; deshalb sind gerade diese Ecksätze so „schwer zu verstehen".

Der äußere Lebensgang von Brahms verlief sehr einfach. Die Empfehlung Schumanns hatte ihm natürlich die Verleger zugänglich gemacht, und so erschienen schon 1854 seine ersten Klavierstücke und Lieder. Für einige Zeit übernahm er dann die Stelle eines Chordirigenten und Musiklehrers beim Fürsten zu Lippe in Detmold. Doch duldete es ihn nicht in öffentlichen Stellungen, woran sein Unabhängigkeitsgefühl ebenso beteiligt war, wie seine Verschlossenheit. Er mochte fühlen, daß jede starke Dirigenten- oder Virtuosentätigkeit ein Bloßlegen innersten Empfindens bedeutet, und zog sich, sobald es ihm die Erträgnisse seiner Kompositionen erlaubten, ganz in die einsame schöpferische Tätigkeit zurück. Seit 1862 wurde ihm Wien immer mehr zur eigentlichen Heimat. Zwar lebte er noch einmal von 1864 ab durch fünf Jahre mehr an anderen Orten, hauptsächlich auch in der Schweiz, in die er immer gern wiederkehrte, wo er auch früh einen Verehrerkreis gefunden hatte. Seit 1869 lebte er fast dauernd in Wien. Er blieb unvermählt wie Beethoven, aber hatte, im Gegensatz zu diesem, durch Fürsorge seiner Freunde und auch dank der eigenen sehr sorgsamen Art stets ein behagliches Hauswesen. Außerdem hat weder Liebenehmen noch Liebegeben jemals so stark in sein Leben eingegriffen, wie in das des Titanen.

1867 drang er durch sein Requiem zum erstenmal in die breiteren Volksmassen durch. Das „Triumphlied" und die übrigen großen Chorwerke mit Orchester, vor allem das „Schicksalslied" und die „Rhapsodie" aus Goethes „Harzreise", halfen neben den ungarischen Tänzen und den Liedern, für die die trefflichen Sängerinnen Hermine Spieß und Amalie Joachim die ersten begeisternden Verkünderinnen waren, ihm dann langsam seine vornehme Volkstümlichkeit erobern.

Wenn man sehen will, wie durchaus absoluter Musiker Brahms ist, so kann man es bei der viel gesungenen Rhapsodie. Warum hier bei der dritten Strophe ein Männerchor zum Gebete des Einzelnen hinzutritt, wird nur aus rein tonlichen Rücksichten zu erklären sein. Daß dadurch das ganze Bild der Einsamkeit, das sich während der zwei ersten Strophen in jedem Hörer entwickeln muß, vollkommen zerstört wird, wird wohl deshalb nur so wenig gefühlt, weil nachher der sinnliche Wohllaut des Musikalischen so außerordentlich gesteigert wird. Andererseits zeigt z. B. die Bearbeitung von Studentenliedermelodien in seiner „Akademischen Festouvertüre" doch ein geradezu altmeisterliches Verhältnis. Ich führe das nur an, um nochmals auf die großen

Wesensunterschiede im Verhältnis zu Beethoven hinzuweisen. Mit der eben genannten Ouvertüre, zu der noch eine tragische Ouvertüre kommt, hatte Brahms für eine der zahlreichen Ehrungen gedankt, die ihm seit 1874 in steigendem Maße zuteil geworden sind. — Im Sommer 1896 zeigte sich ein Leberleiden, das sich zum Leberkrebs entwickelte und am 3. April 1897 seinem Leben ein Ziel setzte. Seine letzte Gabe an die Menschheit waren die „vier ernsten Gesänge vom Sterben".

Brahms' Schaffen ist sehr umfangreich und erstreckt sich, mit Ausnahme der Oper, auf fast alle Gebiete. Außer den bereits genannten Werken sind neben den vier Symphonien, vor allem die zwei Konzerte für Klavier, eins für Violine, ein Doppelkonzert für Violine und Cello zu nennen. Die Kammermusik hat er durch ein Viertelhundert Werke bereichert, ebenso umfassend ist die Klavierliteratur, aus der die „Ungarischen Tänze" am leichtesten ein Publikum fanden. Das Lied von Brahms geht auf dem von Schumann gewiesenen Wege des selbständigen Nebeneinanders von Singstimme und Begleitung weiter.

Brahms hat sich langsam, aber sicher seinen Weg gebahnt. Er ist niemals ein Komponist der Masse gewesen, sondern einer von jenen, die sich eine zerstreute Gemeinde von Einzelnen erwerben. Die hat sich aber jetzt so vermehrt, daß heute Brahms im Konzertsaal zu den meistgesungenen und meistgespielten neueren Komponisten gehört. Daß seine Werke zur höchsten Begeisterung zu entzünden und entflammen vermögen, werden wohl auch seine unentwegten Anhänger kaum behaupten, wohl aber helfen sie uns zur Vertiefung, zur Verinnerlichung unseres eigenen Selbst. Der meist ernste Grundton seiner Werke, der zuweilen bis zur Düsterkeit geht, wirkt auch in dieser Richtung. Glücklicherweise fehlt es nicht an Sonnenblicken eines aus dem tiefsten Innern quellenden Humors. Nach meinem Gefühl liegt sein Wertvollstes für eine größere Öffentlichkeit in der Kammermusik, weil hier der Verarbeitung, genauer Zerarbeitung des thematischen Materials durch die beschränkte Zahl der Stimmen engere Grenzen gezogen sind, als in den Symphonien. Andererseits wird auf diese Weise auch der intime Charakter des Brahmschen Musizierens gewahrt. Alles kommt der ruhigen Versenkung entgegen. Für das Klavier ist sein Stil insofern ungünstig, als die verschiedene Färbung des Tones fehlt, die beim Orchester als Faden auf den labyrinthischen Pfaden der durchbrochenen Arbeit dienen kann. Natürlich lohnt reichlich die Arbeit, die ein wirklich guter Spieler auf diese Werke verwendet. Von Brahms'

Liedern ist ein großer Teil im besten Sinne volkstümlich geworden. Von seinen Chorwerken wird das deutsche Requiem immer als feierliche, deutschreligiöse Betätigung des Gedenkens an die Toten und an das Jenseits tiefen Eindruck machen. —

Unsere Kunst ist die der Persönlichkeiten. Brahms ist eine solche als Künstler und Mensch. Daß er nicht leicht zugänglich ist, ändert nichts an der Tatsache, daß jeder wahre Musikfreund die Pflicht hat, den Zugang zu ihm zu suchen. Wo ein ernster Wille ist, findet sich dann auch ein Weg.

Dritte Abteilung.

Die Moderne.

Zehntes Kapitel.

Die alten Musikländer.

1. Die Oper.

Wir haben im Laufe unserer Darstellung so oft hervorgehoben, daß die Oper, nicht in der Theorie, aber für die Praxis, im Grunde Gebrauchskunst ist, daß wir uns nicht wundern dürfen, daß für das tatsächliche Musikleben oft ganz andere Werte maßgebend sind, als für die große Entwicklung und die wirklich künstlerische Einschätzung. Keine andere Musikgattung ist so vom bereits vorhandenen Bedürfnis der Bühne abhängig, keine so vom Erfolge, also vom Geschmack des großen Haufens. Daß eine Riesenerscheinung, wie Richard Wagner sich nach dem jahrzehntelangen Kampf endlich durchsetzte, ist ein ganz vereinzelter Fall. Heute ist Wagner ja Mode geworden. Nach anfänglichem Widerstande hat sich auch Frankreich ihm gebeugt; selbst Italien, dessen Volksnatur am wenigsten bei der Wagnerschen Musik auf ihre Rechnung kommt, huldigt seiner überragenden Gestalt.

Trotzdem sehen wir die beredte Tatsache, daß von den wahrhaft künstlerischen Werten der Vergangenheit nicht ein einziger durch

Wagner verdrängt oder unwirksam gemacht worden ist. Es wäre sicher gegen Wagners innerste Absicht, wenn durch seine Schöpfungen Mozarts Wirken auf der Bühne Abbruch getan worden wäre. Er selber hat die Unterhaltungswerte der französischen Spieloper freudig anerkannt. Erst seit der starken Verbreitung der Wagnerschen Musikdramen sind die harmlosen Singspiele Albert Lortzings in den Spielplan unserer großen Opernhäuser eingedrungen und nehmen hier bezeichnenderweise neben den Werken Wagners den größten Raum ein.

Stärker als das Publikum, das das Theater immer, und zwar mit einem gewissen Rechte, als Unterhaltungsstätte betrachtete — gerade deshalb sehnen wir uns nach Festspielen, die kein Publikum, sondern das Volk vereinigen und von außergewöhnlichem Gepräge sind —, haben die schöpferischen Begabungen an einer Erscheinung wie Richard Wagner zu tragen, wenigstens so weit sie ernste Künstler aber keine Genies sind. Das Genie arbeitet mit seiner selbstherrlichen Kraft im Dienste der großen inneren Notwendigkeit und findet ohne zu suchen neue Wege. Erinnern wir uns an Hebbels Wort, wonach es der Talente dankenswerte und außerordentlich wichtige Aufgabe ist, den Weg, den die Kunst durch das Genie im Sturmlauf durcheilt hat, langsamer nachschreitend völlig auszubauen. Immerhin, so schwer wie unter Richard Wagner haben die guten Talente noch niemals unter einem Vorbilde gelitten. Das liegt an der Einzigartigkeit seiner Erscheinung und der völligen Neuartigkeit seines Musikdramas. Daß man dieses Musikdrama immer und immer wieder bloß als eine, wenn auch die vollkommenste Art der Oper betrachtete, hat den Weg zur Klarheit erschwert. (Vergl. die Ausführungen des vorangehenden Abschnitts.)

Naturgemäß haben die deutschen Komponisten am schwersten mit dem Vorbilde gerungen. Leichte, wenn auch bald vorübergehende Erfolge haben nur schwächliche Epigonennaturen, geschickt rechnende Kompromißler oder solche Musiker, die auf die breiten oder gar niederen Instinkte des Volkes rechneten, gewonnen. Wir haben über die hervortretendsten oder auch begabtesten dieser Komponisten in anderem Zusammenhange gesprochen (vergl. S. 705 ff.). Noch nicht erwähnt wurde Hermann Goetz (1840—1876). Er stammte aus Königsberg, kam aber früh nach der Schweiz in den Organistendienst des theaterfremden Winterthur. Er muß eine eigenwillige, halb weltscheue Natur gewesen sein, ein etwas ins Schwache und Kranke — der Komponist

ist ja auch jung gestorben — übertragener Brahms. Seine Oper „Der Widerspenstigen Zähmung“ (1874) ist völlig unbeeinflußt von Wagner, ohne jedoch irgendwie etwas von bewußter Gegnerschaft zu betonen. Es ist ein musikalisch reiches, allerdings in der Musik doch nicht eigentlich dramatisches Werk. Die im Stoffe außerordentlich glückliche Textvorlage täuscht darüber hinweg, daß das Ganze eigentlich symphonischer oder Kammermusik- und Liedstil ist, nirgends aber wirklich dramatisch. Seine zweite, ernste Oper „Francesca da Rimini“ offenbart diesen Mangel musikalischer Dramatik viel schroffer. Der Komponist starb vor der Vollendung. Von Ernst Frank vervollständigt, wurde sie 1877 in Mannheim aufgeführt, vermochte sich aber, im Gegensatz zum Lustspiel, die Bühne nicht zu erobern. Die Kammermusik und die anmutigen Klavierstücke zeigen dann deutlicher eine gewisse Verwandtschaft mit Brahms.

Wir haben nach Richard Wagner von keinem deutschen Komponisten ein Musikdrama großen Stils erhalten, das sich auf der Bühne auch nur einige Zeit zu behaupten vermocht hätte. Das hat sicher mit daran gelegen, daß alle diese Komponisten uns Musikdramen geben wollten, keiner sich damit begnügte, eine Oper zu schreiben. Das Musikdrama aber erhält seine innere Formgestaltung von der Dichtung. Daß hier jene große musikalische Notwendigkeit eintritt, die allein lebendig formgestaltend wirken kann, ist nicht ein Glückszufall, sondern das Vorhandensein einer ganz besonderen künstlerischen Veranlagung. Daß aber bei der unzweifelhaft großen Begabung mancher dieser Komponisten nicht einmal ein brauchbares Bühnenwerk zustande kam, hatte seinen Grund doch auch in der allgemeinen geistigen Zeitstimmung. Das Musikdrama wurde als Vehikel für allerlei Weltanschauungsideen mißbraucht. Daß die Kunst vor allen Dingen inneres Erleben mitzuteilen habe, wurde hier Nebensache. Etwas Greisenhaftes, Unwahres liegt in alledem, wenn junge Leute die Askese Parsifals übertrumpfen, wenn sie überhaupt künstlerisch und musikalisch dort anfangen, wo ein Mann wie Wagner aufgehört hat. Es ist doch sehr bezeichnend, daß der „Tannhäuser“ so gut wie ohne Nachfolge blieb, daß diese sich fast durchweg — von den zahllosen „Lohengrin“ nachahmenden Ritteropern abgesehen — an „Tristan und Isolde“ und „Parsifal“ klammerten.

Das Haupthindernis aber war, daß man das Wesentlichste der Kunst Wagners, die F o r d e r u n g n a c h S t i l, nicht erkannte. Bauern sangen im Nibelungenstil. Daß Wagner für jedes seiner Werke einen

besonderen Stil geschaffen, blieb ohne Folge. Man übersah, daß er aus der Dichtung heraus den Stil seiner Musik gewann, und betrachtete Wagners Musik als etwas für sich stehendes, das man genau so lernte und übernahm, wie in den älteren Schulen die Formen der Klassiker. So haben wir leider fast nur von einer Wagnernachahmung, nicht aber von einer Wagnernachfolge im Geiste zu reden. Die zahlreichen Reckenopern, blutloseste Epigonenarbeit, wenn auch nicht zu leugnen ist, daß manches Stück schöner Musik darin enthalten ist, brauchen wir hier nicht weiter zu erwähnen. Ein Hans Sommer (geb. 1837), kommt aus diesen Gründen selbst im „Rübezahl" nirgends zu dem seiner Natur entsprechenden leichten Humor. Wer ihn schätzen lernen will, muß nach seinen zahlreichen Liederheften greifen. Begabte Musiker wie Philipp Rüfer (geb. 1844), dessen „Merlin" und „Ingo" auf die Bühne kamen, und Reinhold Becker (geb. 1842) mit „Frauenlob", „Ratbold", errangen nur vorübergehenden Erfolg, trotzdem sie dem allzu nahen Vergleich mit Richard Wagner aus dem Wege zu gehen suchten. Diesen forderte dagegen aufs schroffste heraus Adalbert von Goldschmidt (geb. 1848), dessen „Helianthus" und „Gäa" ein abstoßendes Gemengsel von Askese, Rittertum und Philosophie darstellen, das durch das anmaßende Selbstbewußtsein, mit dem es vorgetragen und inszeniert wurde, nur noch widerwärtiger wirkt. Mit noch stärkerem Selbstbewußtsein neben Wagner stellte sich August Bungert (geb. 1846) in einer dem Umfange nach riesigen Tetralogie „Homerische Welt", deren vier Teile wohl nur in Dresden zur Aufführung gekommen sind. Trotz allen Strebens nach musikdramatischem Stil kann man dabei doch eigentlich nur von großen Meyerbeer-Opern sprechen, nur daß dem Komponisten auch dazu die ungemeine dramatische Schlagkraft des Älteren fehlt. Über diesem Werk hat man fast vergessen, daß er in zahlreichen Liedern, für die er vorzugsweise Texte der rumänischen Königin Carmen Sylva wählte, ein liebenswürdiges und zumal in der Rhythmik auch fesselndes Singtalent bewiesen hat.

Wertvolle, ja hinsichtlich der musikalischen Arbeit bedeutsame Werke haben uns einige nach dem Höchsten ringende Musiker gegeben, ohne doch die Anforderungen an ein wirklich lebendiges Musikdrama erfüllen zu können. Weder Richard Strauß' (vergl. Kap. X, 2) „Guntram" und „Feuersnot", noch Weingartners (s. Kap. X, 2) „Genesius" erwecken einen echt dramatischen Eindruck. Dagegen ist Max Schillings (geb. 1868, lebt in München) sicher eine echt dramatische Natur.

Trotzdem er den Musikstil Wagners am getreuesten übernommen hat, sind „Ingwelde“ und der lustige „Pfeifertag“ voll starken persönlichen Gehalts. Die Schwerfälligkeit und das innerlich völlig Unmusikalische der Dichtungen Spords mag dazu beigetragen haben, daß Schillings in diesen Musikdramen nicht eigentlich frei wurde. Ich glaube freilich, er wird dazu eine von allen Wagnerschen Stoffgebieten möglichst weit entfernte Dichtung wählen müssen. Schillings gehört mit Liedern, einem symphonischen Prolog zu „Ödipus“, symphonischen Phantasien und Melodramen (S. 591) zu den bedeutendsten Komponisten der Gegenwart. Dagegen glaube ich nicht an die wirklich dramatische Veranlagung von Hans Pfitzner (geb. 1869, lebt in München). Die Texte, die ihm James Grun zum „Armen Heinrich“ und zur „Rose vom Liebesgarten“ geliefert hat, sind freilich von einer erschreckenden Blutlosigkeit. Aber auch dem Komponisten fehlt die wirklich dramatische Schlagkraft. Er gibt sein Bestes in der psychologischen Zerfaserung lyrischer Stimmungen, wozu noch ein ganz hervorragendes tonmalerisches Geschick kommt. Auch Pfitzner hat eine Reihe wertvoller Lieder geschaffen, die freilich alle mehr symphonische Gedichte mit Text sind. Von gröblichstem Unverstehen des Wesens des Musikdramas zeugt Heinrich Zöllners (geb. 1854), Verfahren gegenüber Goethes „Faust“ und Gerhart Hauptmanns „Versunkener Glocke“. Er mochte sich wohl sagen, daß er auf diese Weise in jedem Fall zu wertvollen Textunterlagen kam. Da er aber naturgemäß einerseits alles zur Handlung Gehörige beibehalten mußte, andererseits die ja viel langsamer vorwärtsschreitende Musik eine starke Kürzung der Dichtung erheischte, behielt er nach dem Zusammenstreichen gerade das Unmusikalische der Dichtungen übrig, das eigentlich Lyrische und Stimmunghafte mußte fallen. Seine Musik vermochte das um so weniger zu ersetzen, als sie allenfalls über eine gewisse Charakterisierungskunst, nicht aber über inneren Empfindungsreichtum verfügt. Wie seine kleineren Opern „Der Überfall“ und „Das hölzerne Schwert“ zeigen, fände er wohl am ehesten in einer ruhig die alten Formen übernehmenden Spieloper ein günstiges Betätigungsfeld.

Die einzigen starken und auch nachhaltigen Erfolge seit Wagner gewannen Wilhelm Kienzl mit seinem „Evangelimann“ und Engelbert Humperdinck mit „Hänsel und Gretel“. Auch Kienzl (geb. 1857, lebt in Graz) hat erst in einem „Urvasi“ und in „Heilmar der Narr“ sich in Weltanschauungsopern versucht. Schon im „Heilmar“ stehen einige lebendige Volksszenen. Da griff Kienzl, vielleicht ver-

anlaßt durch die Erfolge des italienischen Naturalismus, zu einem Stoff aus dem bürgerlichen Leben und schuf nach einer Novelle Meißners im „Evangelimann“ (1895) ein Bild deutschen Volkslebens. Er fand hier auch zwanglos den entsprechenden Stil, scheute sogar nicht vor geschlossenen Formen zurück und errang, trotzdem ihm starke musikalische Eigenart abgeht, einen Erfolg, dessen tiefere Berechtigung auch der strengste Kunstästhetiker nicht leugnen mag, da der Mangel an Eigenart durch die Sicherheit der Stilbildung wettgemacht wird. Leider ist Kienzl zu diesem Gebiete noch nicht zurückgekehrt. Er hat sich darauf in einer großen Komödie „Don Quichote“ versucht, zu der seine Kraft nicht ausreicht. Von ihm dürften wir, wie auch die einfachen unter seinen Bildern zeigen, wohl zuerst unter allen lebenden Komponisten ein wirkliches Volksspiel erwarten. Auch Cyrill Kistler (geb. 1848) würde, wie aus „Arm Elslein“, „Röslein im Haag“ und „Der Vogt auf Mühlstein“ hervorgeht, viel eher hier wenigstens brauchbare Bühnenwerke zustande bringen als im Riesenformat von „Kunihild“ oder „Baldurs Tod“. Der glücklichste Stilbildner scheint mir Humperdinck (geb. 1. Sept. 1854, lebt in Berlin). Sein Märchenspiel „Hänsel und Gretel“ (1893) wirkte wie eine Erlösung; doch nicht nur, weil es gesunde Waldfrische und die reine Luft deutschen Volkslebens der blutrünstigen und wildleidenschaftlichen Welt der italienischen veristischen Oper gegenüberstellte, sondern weil hier endlich ein Werk wahrer Wagnernachfolge entstanden war. Wenn auch nicht in allen Einzelheiten, so war doch im großen und ganzen die Verkleinerung des Formats geglückt. Außerdem war durch das Zurückgehen aufs Volkslied eine hohe Bereicherung des rein Musikalischen erreicht. Das ganze Werk zeigt mit einem Worte persönliche Eigenart und Stil, Übereinstimmung von Inhalt und Form. Humperdinck schafft nur sehr langsam. Er hat mit seinen seitherigen Werken keinen rechten Erfolg zu erringen vermocht. Das hindert nicht, daß sowohl die „Königskinder“, wie die „Heirat wider Willen“ gerade in stilbildnerischer Hinsicht von hoher Bedeutung sind. Das erstere ist im Zusammenhang mit der Darstellung des Melodramas bereits gewürdigt (vergl. S. 591); die „Heirat wider Willen“ ist ein sehr beachtenswerter Versuch zur Gewinnung des Stils einer komischen Oper. Der Weg über die französischen Chansons scheint mir allerdings verkehrt. Erst recht, wenn er mit so urdeutscher Gründlichkeit unternommen wird, wie hier. Aber für die Orchesterbehandlung ist es sehr wertvoll, daß mit den Mitteln des großen modernen Orchesters, auf das ein neuerer Komponist kaum

mehr verzichten mag, eine viel leichtere und durchsichtigere Instrumentation gewonnen ist.

Gerade an der instrumentalen Technik scheiterten bis jetzt zumeist die Versuche, zur modernen deutschen komischen Oper zu gelangen. So vermochten bereits Alexander Ritters (1833—1896), des treuen Freundes Wagners, „Der faule Hans" und „Wem die Krone?" die durch die Verkleinerung des Stoffes naturnotwendig gebotene Verkleinerung des Musikstils nicht zu erreichen. Im übrigen war Ritter selber eine mehr lyrische Natur, und seine tiefempfundenen Lieder verdienten eine viel größere Verbreitung, als sie ihnen bis heute zuteil geworden ist. Die Wucht der Wagnerschen Orchestrierung erdrückt auch oder belastet doch zu sehr das heitere Spiel in Hugo Wolfs (vergl. Kap. X, 3) „Corregidor", der im übrigen eins der musikalisch reichsten Werke der gesamten neueren Opernliteratur ist. Als unermüdlicher Stilsucher erscheint Eugen d'Albert (geb. 1864, lebt in Berlin), der größte Klavierspieler der Gegenwart. Als solcher Schüler Liszts, hatte er sich als Komponist doch zuerst mehr an Brahms angeschlossen (einige Klavierwerke, Streichquartette und Lieder), auch durch die Kontrapunktik Joh. Seb. Bachs, von dem er manche Fuge in meisterhafter Weise auf das Klavier übertragen hat, starke Anregungen empfangen. Dann trat auch er mit den Opern „Der Rubin", „Ghismonda" und „Gernot" in die Bahn des großen Wagnerschen Musikdramas. Auf einmal überraschte er die Welt mit der „Abreise" (1898), einem köstlichen kleinen Lustspiel, das den Operettenton glücklich vermied, ebenso jeglicher großen Linie geschickt aus dem Wege ging, dafür aber in der Art eines Kammermusikstils eine hervorragende Kleinarbeit lieferte, die dem Ganzen einen prächtigen intimen Ton gegeben hätte, wäre nicht eben doch der Orchesterapparat viel zu groß geblieben. Der darauffolgende „Kain" brachte naturgemäß dem Stoff entsprechend wieder die gewaltigsten großdramatischen Töne, scheint mir aber vor allem dadurch bemerkenswert, daß der Orchesterstil von Brahms hier für die Oper fruchtbar gemacht wird, indem das System der durchbrochenen Arbeit mit der großen Freskolinie Wagners vereinigt ist. Die nächstfolgende Oper, „Der Improvisator", scheiterte an dem ohnmächtigen Textbuche, brachte aber, zumal in den Anfangsszenen, eine hohe dramatische Ausnutzung kontrapunktischer Schreibweise, indem diese zur Vereinigung verschiedener Stimmungen benutzt und so eine fruchtbare Ausnutzung des Ensemblesatzes für die Oper erreicht wird. In „Tiefland" haben wir einen Nachzügler der natura-

listischen Oper, in der aber d'Albert, im Gegensatz zu den Italienern, der Musik nur die Aufgabe einer leichten Stimmungsunterhaltung zuweist. Aus allem geht hervor, daß in diesem leidenschaftlichen und über alle musikalischen Ausdrucksmittel gebietenden Künstler ein außerordentlich starkes Stilgefühl lebt, das für unsere Oper vermutlich in dem Augenblick fruchtbar werden würde, in dem er ein wirklich gutes Textbuch erhält. Ob die ursprüngliche musikalische Schöpferkraft d'Alberts wirklich so hervorragend ist, stände dabei erst in zweiter Linie, denn gerade für die Oper vermöchte ein so hochgebildeter Kunstverstand vielleicht zu allererst den Weg aus dem heutigen Wirrsal herauszuweisen. In wie hohem Maße eine mit musikalischen Elementen stark durchsetzte Dichtung das Gelingen der Oper begünstigt, zeigt Ludwig Thuilles (geb. 1861, lebt in München) „Lobetanz" (1898), indem der ganze Stoff nach Musik verlangt und in natürlichster Weise auch deren geschlossene Formen herauswachsen läßt. Mit der „Guggeline" war der Komponist freilich nicht so glücklich. Sein Textdichter O. J. Bierbaum ließ sich da auch gar zu sehr von seinen spielerigen Neigungen ins Tändelnde verleiten. Schöne Gaben bescherte uns Thuille auf dem Gebiet der Kammermusik. Ich hege auch die Zuversicht zu Leo Blech (geb. 1871, lebt in Prag), daß er sich von der gewaltigen Orchestersymphonik frei machen wird, zu der es ihn jetzt immer wieder hinzieht. Sein letztes Werk, „Alpenkönig und Menschenfeind" zeugt dafür, daß er dem Ziel, bei reichster polyphonischer Ausnutzung der Mittel des heutigen Orchesters einfachere und durchsichtigere Gebilde zu geben, bereits wesentlich näher gekommen ist. Immerhin stehen hier die rein volkstümlichen Szenen doch fast unvermittelt neben den großdramatischen; und im kleinen Dorfidyll „Das war ich" hat das Riesenorchester gar kein Verhältnis zu dem leichten Gehalt der Dichtung. Aber Blech besitzt eine starke melodische Erfindung und große dramatische Schlagkraft. Da er in Richard Batka einen sehr musikalischen Textdichter gefunden hat, wird es wohl den gemeinsamen Bemühungen beider gelingen, unseren Spielplan dauernd zu bereichern. Leider hat sich Anton Urspruch (geb. 1850, lebt in Frankfurt) außer mit der komischen Oper „Das Unmöglichste von Allem" von der Bühne ferngehalten. Die Anregungen von Verdis „Falstaff" scheinen mir hier am fruchtbarsten geworden zu sein. In seiner feinen Klaviermusik erkennen wir den Schüler J. S. Bachs. Die großen Chöre aber streben mit Glück eine Wiederbelebung der alten aus dem Vokalgesang herausgewachsenen Tonarten an.

Auch die Hoffnung auf Siegfried Wagner (geb. 1869, lebt zu Bayreuth) gebe ich nicht auf, trotzdem seine drei letzten Opern, „Herzog Wildfang“, „Der Kobold“, „Bruder Lustig“ dem ersten Werke „Der Bärenhäuter“ (1899) weit nachstehen. Hier zeigte sich gerade in den Volksszenen eine unverkennbare Begabung für die komische Oper. Noch mehr bewies die Dichtung, in der die Fähigkeit der Verbindung verschiedener Sagen zur natürlichen Einheit, ebenso wie ihre tiefere Deutung nach dem Mythischen hin unverkennbar war, ein glückliches Erbstück des Vaters, indem hier wirklich etwas Musikdramatisches gegeben wurde. Leider fehlt Siegfried Wagner jegliche Selbstkritik, und die billige Bewunderung seiner Umgebung ist nicht dazu angetan, diese zu wecken.

Ich habe mit Absicht, entgegen der geschichtlichen Reihenfolge, den Namen des Komponisten bis jetzt verschwiegen, der uns die deutsche Oper bereits gegeben hat, Peter Cornelius (geb. 24. Dez. 1824 in Mainz, gest. ebenda 26. Oktober 1874). Das widerspricht freilich nur scheinbar dem geschichtlichen Gang, denn erst seit 1904 sind wir in den Stand gesetzt, seinen „Barbier von Bagdad“ in der ursprünglichen Gestalt kennen zu lernen.

Die Riesenhaftigkeit in Wagners Kunstwerk war seinen Jüngern als dessen Wesentlichstes erschienen. So kam es, daß im eigenen Lager die wunderbare Erscheinung kaum erkannt und jedenfalls nicht gewürdigt wurde, daß neben dem Dichtermusiker Wagner noch ein zweiter Künstler erstand, in dessen Leben Wort und Ton, dichterische und musikalische Begabung erst nebeneinander hergegangen waren, ohne so recht zur Lebensfähigkeit gelangen zu können, bis sie sich dann durch das Erleben dieses Mannes zusammenfanden, nun ineinander verschmolzen und als einheitliche Schöpfungen eines Dichterkomponisten eine Sonderstellung beanspruchten, — d. h. sie haben leider nichts beansprucht. Denn der, für den das alles zutraf, war eine jener vornehm bescheidenen Naturen, denen jede Ellbogenkraft versagt ist, die in ruhigem, aber immer bescheidenem Bewußtsein des eigenen Wertes still abwartend zur Seite stehen, und sich lieber für andere aufopfern, als von ihnen den geringsten Dienst annehmen. In Peter Cornelius war wieder einmal das eigenartige Verhältnis der zwei sonst immer getrennten Gaben vorhanden, aus denen sich in natürlicher Weise auch die umfangreichste Form der Verbindung von Wort und Ton, das Musikdrama, entwickeln konnte, sofern nur in diesem Künstler ebenfalls die dramatische Begabung vorhanden war. Und das war bei Cornelius in der Tat der Fall. Er hatte das Theaterblut

mit auf die Welt bekommen. Sein Vater war ein bedeutender Schauspieler und hatte von Jugend auf den jüngsten Sohn zum Theaterberuf herangezogen; Peter Cornelius hat ja auch zeitweilig auf den Brettern sich versucht. Wie ursprünglich und durchaus selbständig seine dramatische Begabung war, geht daraus hervor, daß er, auf den Berlioz' „Benvenuto Cellini" ebenso wie Wagners Frühwerke einen tiefen Eindruck gemacht hatten, er, der mitten im Weimarer Lisztkreise stand, nun keineswegs an Heldenopern oder Sagendramen dachte. Seiner feinhumoristischen, in formaler Hinsicht ungemein geschulten Natur entsprechend, schuf er eine komische Oper. Und so gelang ihm denn auch gleich im ersten Wurf völlig mühelos ein Werk, für das die gesamte vorhandene Musikliteratur kein Vorbild bot, ein Werk, in sich völlig abgerundet und abgeschlossen, von blanker Eigenart in Wort und Ton, ein Werk, mit einem Worte, von vollendetem Stil. Es ist bekannt, daß „Der Barbier von Bagdad" bei der Erstaufführung in Weimar am 15. Dezember 1858 in der schmählichsten Weise zu Fall gebracht wurde. Die Niederlage wirkt um so empörender, als sie eigentlich gar nicht dem Werke galt, als vielmehr im getreuen Jünger der Meister Liszt getroffen werden sollte. Niedrige Kabale und gemeine Selbstsucht vernichteten so einem jungen Künstler die verdiente Ernte. An diesem 18. Dezember wurde die deutsche komische Oper wieder auf Jahrzehnte hinaus begraben. Der Künstler selber war so im Innersten verwundet, daß ihm das Schlimmste widerfuhr, was ihm widerfahren konnte: er verlor die Freude an dieser von ihm für ihn geschaffenen Gattung. Er trat bei seinen folgenden Opernwerken („Der Cid" und „Gunlöd") von dem schmalen Pfad, den er einsam neu sich zum Gipfel gebahnt, zurück auf die breitere Straße der Wagnerianer. Sein Innerstes aber gab er von jetzt ab in den Liedern.

So bitter das Schicksal für Cornelius war, ich sehe heute doch in alledem fast ein Glück. Ob man wirklich bei all diesen Ereignissen von Zufall sprechen kann! Die Geschichte des „Barbier" wirkt jedenfalls mit der Überzeugungskraft der Notwendigkeit einer großen Entwicklung. Ich sage mir immer: hätte die damalige Zeit ein Verständnis gehabt für die Schönheiten oder gar für die grundsätzliche Bedeutung dieses Werkes, hätte man im engsten Kreise der Wagnerianer, ja hätte sogar Liszt, der das Werk aus der Taufe gehoben hatte, wirklich erkannt, daß hier zum ersten Male für die komische Oper dasselbe entstanden war, was Wagner für das ernste Musikdrama geschaffen hatte; —

man hätte es doch nicht bei dieser einen Aufführung bleiben lassen. Man erkannte eben nicht, was man an ihm hatte. Darum gab man ihn preis. Die äußerliche Auffassung aber, die ganze Epigonenhaftigkeit des Wagnerianertums hat sich noch nirgendwo in so geradezu erschreckender Weise geoffenbart, wie in der „Rettung“, die man mit dem „Barbier“ von Cornelius versuchte, indem man ihn umorchestrierte und verwagnerisierte, um ihn so auf die Bühne zu bringen.

Wir Jüngeren haben es seit Jahr und Tag empfunden und auch öffentlich beklagt, daß das Mißverhältnis zwischen Stoff und Ausdrucksform dem „Barbier“ den Charakter des reinen Kunstwerks raubte. Wir haben, wie Max Hasse nachgewiesen, Cornelius damit bitter unrecht getan. Denn wie er das Werk geschaffen, entspricht die Form in ihrer Durchsichtigkeit, ihrer Leichtigkeit, ihrer künstlerischen Ausarbeitung eines unendlich mannigfaltigen Details durchaus dem Wesen und Inhalt seines Stoffes. Peter Cornelius' „Barbier von Bagdad“ ist das erste deutsche musikalische Lustspiel von vollendetem Stil. Darum ist es heute, fast ein halbes Jahrhundert nach seinem Entstehen, berufen, uns aus der Stilnot der komischen Oper zu retten, uns den Weg zu weisen, wie wir zu einer Blüte des musikalischen Lustspiels gelangen können.

* * *

Viel später, als in Deutschland, kam Richard Wagner in Frankreich zur Einwirkung, und wenn auch hier die Erschütterung für eine kurze Zeit vielleicht stärker und überwältigender war, als jemals in Deutschland, so wird sich doch aller Voraussicht nach die französische Oper wieder leichter zur Selbständigkeit durchringen.

Aus der glänzenden Scheinwelt der „großen“ Oper wurde die französische Musikdramatik durch Charles Gounod (geb. 17. Juni 1818 zu Paris, gestorben daselbst 17. Oktober 1893) befreit, der seine Kräfte an Mozart und der deutschen Romantik gestärkt hatte. Er sang von der Liebe; ein weiches, einschmeichelndes Lied, das am überzeugendsten ist im zarten Bekenntnis beglückter Leidenschaft, aber auch für den Entsagungsschmerz überzeugende Töne findet. Von seinen zahlreichen Opern werden sich „Margarethe“ (1859) und „Romeo und Julie“ (1867) noch lange behaupten. Die Textbücher sind, so viel sich sonst gegen diese Behandlung dichterischer Meisterwerke sagen läßt, in

der Ausnutzung des lyrischen sehr glücklich. Im zweiten Werke offenbart sich übrigens der Einfluß Wagners in besonders fruchtbarer Weise, da Gounod eine Fülle neuer musikalischer und dramatischer Mittel gewinnt, ohne etwas von seiner Eigenart zu verlieren. Von Gounods zahlreichen übrigen Werken verdient neben den Opern („Philemon und Baucis", „Mireille", „La colombe") seine Kirchenmusik genannt zu werden, die aus vorzüglicher Kenntnis der Chorverhältnisse herausgeschrieben, ohne den strengeren Kirchenstil zu erstreben, doch durch Frömmigkeit und wahrhaft religiöses Empfinden ausgezeichnet ist. — Mit der Ausnutzung des lyrischen Gehalts germanischer Dramen errang auch Ambroise Thomas (1811—1896) die besten Erfolge in der großen Zahl seiner Opern. So schon 1850 mit „Songe d'une nuit d'été" („Sommernachtstraum") und dann mit „Mignon" (1866) und „Hamlet" (1868). Im übrigen steht er mit seinem unpersönlichen Stilgemisch in jeglicher Hinsicht weit hinter Gounod zurück. — Von L. A. Maillarts (1817—1871) sechs Opern hat sich die anspruchslose und melodische „Les Dragons de Villars" (1856, „Das Glöckchen des Eremiten") im Spielplan behauptet.

Von Gounod ging auch Georges Bizet (1838—1875) aus, wie „Die Perlenfischer", „Das Mädchen von Perth", „Djamileh" und vor allem die Musik zu Daudets „L'Arlésienne" beweisen. Doch erkannte man schon hier, daß Wagner stark auf ihn eingewirkt hatte. In innerlicherer Art, als Stärkung seines dramatischen Empfindens, äußert sich dieser Einfluß in „Carmen" (1875), einer der erfolgreichsten Opern aller Zeiten. An den wild leidenschaftlichen Stoff hat Bizet sein Herzblut hingegeben. Hervorragend glücklich ist auch die zwanglose Mischung düsterster und heiterer Musik. Das Werk hat sichtlich auf die italienischen Veristen einen großen Einfluß geübt. — Leo Delibes (1836—1891) gab sein Bestes in den Balletts „La source", „Coppelia" und „Sylvia", in denen seine graziöse Melodik in glücklichster Weise aus der Stereotypität abgenützter Tanzformen zur dramatischen Pantomime hinüberleitet. Die komischen Opern „Le roi l'a dit" und „Lakmé" stehen nicht auf gleicher Höhe. — Durchaus Nachahmer ist Jules Massenet (geb. 1842, lebt in Paris). Man kann an seinen zahlreichen Opern die Geschichte der Oper, wenigstens der erfolgreichen, im letzten halben Jahrhundert studieren. Nur daß Massenet alles Charakteristische mäßigte und für den sentimentalen Volksgeschmack zurecht machte. Auf die Büßerin „Maria Magdalena" folgte die Hetärengalerie „Herodias", „Manon", „Thais", „Sappho". Im

Bereich der Liebe blieb er mit „Werther“. „Die Navarreserin“ folgt dem italienischen Verismo, „Cendrillon“ der deutschen Märchenoper, „Der Gaukler von Notre Dame“ kommt zum Mystisch-Symbolischen. Die Musik bleibt immer dieselbe.

Saint-Saëns, dem wir in anderem Zusammenhang begegnen, zeigt dann mit „Samson und Delila“ stark den Einfluß Wagners, den er später wieder bekämpfte, als er darin eine Gefahr für die französische Eigenart zu erkennen glaubte. Ganz im Banne Wagners stand A. Chabrier (1841—1894) in „Gwendoline“ und „Briséis“, doch zeigte die komische Oper „Le roi malgré lui“, wo sich für den französischen Nationalgeist die Wege zur Selbständigkeit öffneten. Die schmähliche Niederlage, die man 1861 Wagners „Tannhäuser“ bereitet hatte, die törichte Zurückhaltung, in der man in den nächsten Jahrzehnten seinen Werken die französischen Bühnen verschloß, rächte sich, als die sieghafte Kraft der Kunst Wagners schließlich doch allen Widerstand niederringend in Paris ihren Einzug hielt. Das französische Volk mußte dieser Gewalt gegenüber das Zutrauen zu seinen Komponisten verlieren, denen es einen Teil der Schuld an der Fernhaltung dieser Kunst zuschob. Die Komponisten selber verfielen jetzt jener Wagnernachahmung, die auch in Deutschland so viele Opfer gefordert hatte. Eine Erscheinung, wie Wagner, läßt sich eben weder verneinen noch umgehen; sie muß „überwunden“ werden, d. h. sie muß so zum Erlebnis werden, daß sie das Eigene nicht ertötet, sondern zu neuen Taten stärkt. Bei L. E. Reyer (geb. 1823) erwies sich dieses Eigene nicht stark genug. „Sigurd“ und „Salammbo“, die unter Wagners Einfluß entstanden, stehen hinter den älteren Werken, zumal hinter „La Statue“ 1861 zurück. Hier hatte der Komponist aus den symphonischen Anregungen Berlioz' seine eigene musikdramatische Sprache gefunden. — Alfred Bruneau (geb. 1857) versuchte durch naturalistische Stoffe, die ihm Zola lieferte (Le rève, L'attaque au moulin, Messidor, l'Ouragan) auch zu einer eigenen Musiksprache zu gelangen; man kann am ehesten hinsichtlich der eigenartigen Rhythmik behaupten, daß es ihm gelungen ist. — Auch von Claude Debussy (geb. 1862) erwarte ich die Erlösung nicht. Gewiß ist er eigenartig, in seiner symphonischen Musik, den Nokturnes, dem „Nachmittag eines Faun“ u. a. noch sichtbarer, als in seiner dramatischen Musik zu Maeterlincks „Pelleas und Melisande“. Aber diese Eigenart ist so bewußte Dekadenz, so ganz Auflösung in flüchtige Stimmung, daß sie am allerwenigsten für das Drama wirksam werden kann. — Nicht in der Flucht

vor dem Leben eines Debussy, sondern in der künstlerischen Erfassung des wirklichen Lebens wird sich der neue Weg offenbaren. Gerade für die französische Oper, die, bis auf Adam de la Hâle zurück, so ihr bestes gewonnen hat. Einstweilen ist ihr auf diese Weise wenigstens wieder ein starker Theatererfolg zuteil geworden. Gustave Charpentier (geb. 1860) gewann ihn mit „Luise“ (1898 Le couronnement de la Muse), die auch als Kunstwerk eine echte Tochter des heutigen Paris ist. Ich vermag die musikalische Schöpferkraft weder hier, noch in den „Impressions d'Italie“ oder der „vie du poète“ sehr hoch zu veranschlagen. Aber echt französischer Elan und der alte gallische Esprit leben auf jeder Seite. Im Verein mit der bewußten Kunst des Theatralischen sind das sieghafte Werte einer national-französischen Kunst. Gerade aus gut deutschem Empfinden heraus, wissen wir das Nationale auch bei anderen Völkern am höchsten zu schätzen.

* * *

Die italienische Oper ist durch Wagner in ihrer Selbständigkeit nie gefährdet worden. Ob das vielleicht schon im Volkscharakter liegt, braucht nicht untersucht zu werden. Sie hatte in Verdi (vergl. S. 750) einen Künstler, der es vor jeder fremden Unterjochung schützte, indem er aus allem das übernahm und innerlich umwandelte, was für das Italienertum fruchtbar werden konnte. Dagegen erschien vielen Leuten, die Sensationen für starke Erlebnisse halten, aus Italien wieder einmal die neue Kunst zu kommen, als Pietro Mascagnis (geb. 1863) „Cavalleria rusticana“ seit 1890 nach ihrem ersten Siege in einer Opernkonkurrenz des Verlegers Sonzogno einen großen Siegeszug über die europäischen Bühnen antrat. Gedrängtheit der Handlung, brutale Schlagkraft der Musik, dabei ein gut Teil alter italienischer Melodie erklären den Erfolg des genialen Wurfs. Schöpferische Eigenart zeigte Mascagni schon hier nicht, und die nächsten Werke: „Freund Fritz“, „Die Rantzau“, „Ratcliff“ u. s. w. vermochten es nicht einmal zu Achtungserfolgen zu bringen. Zwei Jahre auf die „Cavalleria“ folgte Ruggiero Leoncavallos (geb. 1858) „Bajazzo“, noch gröber und aufdringlicher in seinem Naturalismus, noch mehr verquickt mit Sentimentalität. Auch dieser Erfolg blieb vereinzelt. „Die Medici“, „Chatterton“, „Zaza“, „Die Bohème“ verschwanden schnell von der Bühne; „Der Roland von Berlin“ wird trotz aller Gunst des Kaisers Wilhelm II. jenen im Verhältnis noch besseren

Werken folgen. Im Gefolge dieser beiden Opern drängten noch einige andere „veristische“ Werke über die Alpen. N. Spinellis (geb. 1865) „A basso Porto“, Fr. Cileas „Tilda“, P. A. Tascas „A Santa Lucia“ sind glücklicherweise schon wieder ganz vergessen. Vielleicht daß es U. Giordano (geb. 1867) gelingt, sich besser zu entwickeln. Gegenüber „Mala vita“ und „André Chénier“ bedeutet „Fedora“ einen unverkennbaren Fortschritt. — Weitaus der bedeutendste unter allen diesen Neuitalienern ist Giacomo Puccini (geb. 1858), dessen bereits 1884 aufgeführte „Willis“ eigentlich die ganze naturalistische Oper einleiteten. In „Manon Lescaut“, „Bohème“ und „Tosca“ erweist er sich als eine ungemein reiche Musikernatur von hoher Eigenart der Erfindung, der es vielleicht noch gelingt, sich aus den Ausschreitungen des Naturalismus herauszufinden. Wie er, hat das in Italien stark vernachlässigte Gebiet der Kammermusik angebaut E. Wolf-Ferrari (geb. 1876), der mit seinen „Neugierigen Frauen“ (1903) endlich wieder eine prächtige Buffooper schrieb, die sich vor den älteren durch die Sorgfalt der an deutschen Meistern und Verdis „Falstaff“ geschulten Arbeit auszeichnet.

2. Instrumentalmusik.

Die Instrumentalmusik behält auch dort, wo sie aus dichterischem Boden erwachsen ist, naturgemäß das Wesentliche reiner Musik bei, ist unbestimmter im Ausdruck, freier in der Entwicklung des Inhalts, als die an das Textwort gebundene Musik. Die rein musikalischen Kräfte bleiben hier ständig maßgebend. So finden sich auch zahlreiche Wege, auf denen das rein Musikalische anderer Richtungen einfließen und sich vermengen kann. Die ältere Romantik, Beethoven, Bach, dann neben Berlioz Liszt, Brahms und viele Ausländer stellen bei aller Grundverschiedenheit ihrer künstlerischen Absichten so viele von diesen unabhängige reine Musikwerte dar, daß gar kein Grund einzusehen ist, weshalb nicht ein absoluter Musiker von der Orchestertechnik Berlioz' manches übernehmen sollte. Wir haben denn auch hier zahlreiche Übergangsnaturen, denen man trotzdem nicht verächtlich schwächlichen Kompromiß vorwerfen darf. Zur ausgesprochenen symphonischen Dichtung können eigentlich nur Künstler gelangen, in denen eine dichterische Veranlagung neben der musikalischen vorhanden ist. Für reine Musikernaturen wird das Programm immer ein äußerlicher Notbehelf sein (vergl. Dvorák, Kap. 11). Andererseits sind im heutigen Kunst-

leben die literarischen und bildnerisch künstlerischen Kräfte zweifellos stärker, als die rein musikalischen. Außerdem zieht das öffentliche Leben jeden Künstler so unwiderstehlich in seine Kreise, daß auch die reine Musikernatur viel reichere Anregungen außermusikalischer Art empfangen muß, als früher. Neben vereinzelten, noch ganz im Epigonentum Mendelssohns steckenden Künstlern können wir als Hauptrichtungen der heutigen Instrumentalmusik einerseits die symphonische Dichtung auf der Linie Berlioz—Liszt, andererseits die Linie Brahms feststellen. Zahlreiche Übergänge bestehen zwischen beiden; dazu dann die älteren Anregungen, voran Beethoven und der stets gewaltiger wirkende Großmeister Johann Sebastian.

Schon die schöpferisch am stärksten veranlagte Natur unter den Instrumentalkomponisten des Lisztschen Kreises zeigt den Drang nach Vermittlung. Der Schweizer J. J. Raff (1822—1882) wurzelt eigentlich in den älteren Romantikern, behielt auch ihre Form bei und versuchte nur das Programmatische stärker herauszuarbeiten. Raff ließ sich durch die Not des Lebens zu übereiltem Schaffen bewegen. So finden sich auch in manchen seiner besten Werke, inmitten genialer Eingebungen, Verirrungen ins völlig Triviale. Eine Auswahl des besten aus seinen Klavierschöpfungen wäre eine köstliche Gabe. Von seinen Symphonien ist „Im Walde“ weitaus die beste, als Ganzes aber auch kaum genießbar.

Hans von Bülows (1830—1894) schöpferische Veranlagung war nur gering. Riesig aber hat er gewirkt als Dirigent und Klavierspieler, überhaupt als leidenschaftlicher Vorkämpfer echter Kunst. Äußere Lebensumstände haben bewirkt, daß er nach 1870 ins Lager von Brahms überging. Hier begegnete er Josef Joachim (geb. 1831, lebt in Berlin), der mit seinen Kompositionen auch im neudeutschen Lager stand. Doch liegt auch seine Bedeutung nicht auf schöpferischem Gebiete. Er war durch Jahrzehnte der hervorragendste Geiger, als Führer seines Streichquartetts der verdienteste Vorkämpfer für Brahms und die Kammermusik des älteren Beethoven, endlich ein hervorragender Lehrer. Karl Tausig (1841—1871), Liszts bedeutendster Nachfolger als Klavierspieler, starb zu früh, um seine hochfliegenden schöpferischen Pläne ausführen zu können. So müssen wir uns an seine Klavierauszüge und Studienwerke halten. Nicht durchzudringen vermochte Hans von Bronsart (geb. 1830). Auch das Trio in G moll und das Klavierkonzert (Fis moll) verlieren an Beliebtheit. Seiner vornehmen Kunst fehlt doch die zwingende Kraft.

Zu starken Erfolgen in der Instrumentalmusik gelangte erst wieder **Richard Strauß** (geb. 11. Juni 1864 in München, lebt als Hofkapellmeister zu Berlin). Dieser sieghafteste Vertreter der symphonischen Dichtung ist von strengster Klassizität ausgegangen; vom 17jährigen wurden bereits ein Streichquartett (op. 2), eine viersätzige Symphonie in D moll aufgeführt, der bald eine Bläsersuite (op. 7) folgte. Ein Aufenthalt in Italien (1886) weckte in ihm den Programmusiker. Die symphonische Dichtung „Aus Italien" wahrt freilich noch die viersätzige Form. „Macbeth" und „Don Juan" stehen dann ganz in der Linie der Lisztschen symphonischen Dichtung. Darauf folgen dann jene zunächst hart bestrittenen Werke: „Tod und Verklärung", „Till Eulenspiegel", „Also sprach Zarathustra", „Don Quichote", „Ein Heldenleben", und „Symphonia domestica", die Strauß zum berühmtesten Musiker der Gegenwart gemacht haben.

Ich stimme diesem Urteil bei, auch wenn ich vom Standpunkte der gesamten Musikentwicklung aus manche starken Bedenken gegen diese Kunst nicht unterdrücken kann. Daß die gedanklichen Probleme immer mehr einseitig nach der Charakterisierungsseite hindrängen, liegt wohl in unsrer mit Problemen beschwerten Zeit. Übrigens zeigt gerade Strauß' „Häusliche Symphonie" eine herzlich willkommene Vereinfachung des Gehalts, wie übrigens bereits früher „Tod und Verklärung" in elementaren Gegensätzen sich bewegte. Daß Strauß auch zur Bewältigung des einfachen Gehalts das stets gesteigerte Riesenorchester aufwendete, wird immer den befremden, der das Wesen des Stils in der Übereinstimmung von Inhalt und Ausdrucksmitteln sieht. Doch lasse ich mich bei Strauß mehr, als durch einen andern Musiker davon überzeugen, daß dieses Riesenorchester wie ein gegebenes Instrument ist, auf dem er nun einmal alles spielt. Denn die Wirkung seiner Werke beruht nicht auf der Kraft des thematischen Materials und dessen formaler Ausnutzung, sondern auf der **Farbe**, der instrumentalen Charakteristik. Wenn er dasselbe Thema von verschiedenen Instrumenten weiterführen läßt, so geschieht es nicht, um dieses Thema zu entwickeln, — es bleibt dabei ja unverändert — sondern um durch die Verschiedenartigkeit in der Farbenzusammenstellung zu charakterisieren. Ich glaube, daß hier auch der innerste Grund für die große Ausdehnung der Werke von Richard Strauß liegt. Andererseits aber auch jene überraschende Tatsache, daß, was bei andern als Wiederholung wirken würde, bei ihm als neu erscheint. Es wird einem eben zuletzt gleichgültig, daß er wieder und wieder dasselbe

Thema sagt — man hört gar nicht mehr, daß es dasselbe Thema ist und sieht bloß die Neuartigkeit der Aussprache. Wenn eine Serpentinetänzerin ihre stets gleichförmigen Bewegungen bei gleichmäßigem Tageslicht machen würde, so wäre das ermüdend; bei der stets wechselnden Beleuchtung offenbaren sich immer neue Schönheiten. Daß dieser Farbenwechsel bei Strauß gleichzeitig seelischer und geistiger Stimmungswechsel ist, darin liegt der große Wert.

Es kommt hinzu, daß Strauß die von Berlioz (vergl. S. 748) angebahnte geistige Ausnutzung der Kontrapunktik aufs höchste gesteigert hat. Er besitzt eine kontrapunktische Kunst, wie ein Josquin und die anderen niederländischen Meister. Aber er hat diese Kontrapunktik aus dem Formalen ins Gedankliche übertragen und in ihr so das wesentlichste Ausdrucksmittel für den geistigen Gehalt der symphonischen Dichtung gefunden. Ein so großer Künstler, wie Richard Strauß, schafft eben aus der Not eine Tugend. Bei Strauß bleibt — und das ist ein schwerer Mangel — die seelische Entwicklung immer hinter der geistigen zurück. Es fehlt ihm für die Gesamtgestalt des Werkes — für Einzelheiten, insbesondere die Liebesinbrunst, hat er sie — jene höchste Schöpferkraft, die nicht aus gedanklicher Überzeugung, sondern aus innerster Notwendigkeit schafft. Sein Erkennen bleibt induktiv, ist nicht intuitiv. Darum fehlt ihm auch die Ruhe des Zuständlichen in der Stimmung. Alles bleibt in steter Bewegung nach einem Zustand hin. Dieser wird aber nie erreicht. Niemals gewinnt Strauß, was Beethoven in seinen Schlußsätzen immer besitzt: die göttliche Heiterkeit des Vollendetseins, des über allem Werden Stehens, des Seins. Bei Strauß bleiben wir immer in der Bewegung. Strauß sucht nach diesem Höhezustand. Das beweisen auch seine Schlußsätze. Die Kraft derselben beruht auch im Emportragen, das hier die Hast verloren hat und alle Kräfte eint. Aber Bewegung bleibt es doch, im günstigsten Falle haben wir die Hoffnung, die Höhe zu erreichen. Darum bringt bei Strauß der Schluß so gern den Verzicht, den Tod, das Ende. Bei Beethoven ist der Schluß immer der Besitz, die Lebenshöhe.

Beethoven! An ihm haben wir den Gradmesser aller Musik. Seine Kunst ist Heldentum. Auch Strauß hat ein „Heldenleben" geschaffen, alles in allem doch sein gewaltigstes Werk. Aber auch charakteristisch für seine, für der ganzen neueren Musik Schwäche. Der Subjektivismus ist zur Ichsucht, zum Größenwahn geworden; damit eine Schwäche. Die Kleinigkeiten des Lebens werden

so wichtig genommen, daß sie das Übergewicht über jene seelischen Erlebnisse erhalten, die aus dem Einzelfall zur Bedeutung für die Gesamtheit erhöht werden können. In diesem „Heldenleben" ist fast von Anfang bis zu Ende von den Widerwärtigkeiten des Lebens die Rede, gegen die der Held zu kämpfen hat. Der zweite Teil „Des Helden Widersacher" gilt ihm ganz. Der vierte Teil „Des Helden Walstatt" führt uns dann nochmals vor, wie der Held gegen diese Widersacher ankämpft. Im fünften Teil „Des Helden Friedenswerke" müssen wir wiederum immerwährend hören, wie er durch die Widersacher gestört wird, und selbst bei „Des Helden Weltflucht und Vollendung" schweigen diese Widersacher nicht still. Soll ich ganz offen sein? Das ist Don Quixoterie, wenn so gegen Nichtigkeiten mit dem Rüstzeug eines Helden losgeschlagen wird. Denn das ist sicher, und darin beruht Strauß' Größe, eine Heldennatur ist in ihm. Aber er ist, um durch den einem andern Gebiet entnommenen Vergleich aus der allzu sehr der Worterklärung widerstrebenden Musik herauszukommen: mehr Journalist als Dichter. Der Journalist muß jede Erscheinung, die der Tag bringt, behandeln, er muß sie dann wichtig nehmen, sobald sie für den Tag wichtig ist; der Geschichtsschreiber und noch viel mehr der Künstler hat dagegen die Pflicht der Auswahl. Sonst sagt er uns neben dem Außenleben ja nichts vom Inneren.

Bei Richard Strauß wirkt die für ihn charakteristische stete Beschäftigung mit den Gegnern um so weniger stark, als er den eigentlichen bitteren Lebenskampf in keiner Hinsicht kennen gelernt hat. Verhältnismäßig früh fand er auch mit seinen Werken überall Eingang. Gewiß, das Heer der Philister ist unendlich groß, und daß er unzählige Male ihre Nadelstiche fühlen mußte, ist sicher. Aber will das so viel heißen? Und nun nehme man Beethoven. Was für einen entsetzlichen Eingriff in seine Welt bedeutete allein schon Taubwerden! Sagt die Musik Beethovens etwas davon? Nein. Höchstens insofern, als sie innerlicher und geistiger wird, ja, daß sie freudiger wird in jenem Sinne, daß ihre Freude die Frucht einer überwindenden Tat ist, und nicht von außen empfangen. Und nun gar der Kampf mit dem Philistertum und mit dem Elend des Alltags! Beethovens Briefe sind da ein erschütterndes Zeugnis von all dem Elend, der Gemeinheit, der Niederträchtigkeit, mit der die ganze Umgebung auf den Meister einstürmte. Beethoven ist gewiß ein subjektiver Künstler und hat uns von seinem innersten Erleben gesprochen, aber wenn wir in seiner Musik den hundertsten Teil von dem Ärger, der Schimpferei, der

Wut und dergleichen mehr, die in seinen Briefen zum Ausdruck kommen, hören müßten, es wäre nicht zu ertragen. Aber Beethoven half sich gegen die Kleinheit des Lebens mit Mitteln, die zwar nicht immer sehr nachahmenswert sind, die aber jedenfalls in ihrer Art dem Feinde entsprechen. Es ist selbst für einen Künstler nicht schön, wenn er einem niederträchtigen Dienstboten einen Pack Bücher an den Kopf wirft, aber ich bin dankbar, wenn er diesen Ausweg wählt, statt in einer Symphonie das Heldenmotiv seiner Persönlichkeit eine halbe Stunde lang gegen ein Dutzend keifender Altweibermotive zu kontrapunktieren. Das tut aber Richard Strauß. Wenn er uns noch diese Widersacher nicht als eine so jämmerlich blökende Hammelherde hinstellen wollte, wie er es in Wirklichkeit tut; aber das ist doch lauter elendes Gezücht, das er da in so außerordentlich charakteristischer Weise vorführt, mit diesen Dingen gibt sich eine heldenhafte Siegfriednatur gar nicht ab, oder jedenfalls ist es das Werk eines Augenblicks. Richard Wagners Siegfried vertreibt den ekelhaften Mime, um in seiner seligen Träumerei unter dem Lindenbaum nicht gestört zu werden, und als er in dem Erzieher das niederträchtige Gezücht der Falschheit erkennen muß, da schlägt er ihn nieder. Nur ein kurzer Satz der Erschütterung — das weitere wird innerlich verarbeitet. Es trägt dazu bei, den Jüngling zum Manne zu reifen, aber dieser Held spricht nicht davon. So auch Beethoven in der „Neunten". Nur so aber ist es möglich, daß der Ausdruck des Kampfes zur allgemeinen Gültigkeit gesteigert wird, in der ein jeder von uns für sein vielleicht kleines Kämpferschicksal Unterkunft findet. Nur so aber kann auch unser Leben in seinem wesentlichsten Teile fruchtbare Arbeit sein, statt bloß vertilgende Bekämpfung; denn so notwendig diese ist, sie ist doch nur die Vorbereitung für den Ausbau eines Neuen und Eigenen. Wenn Rich. Strauß Helden sich durchgerungen haben, so sind sie eigentlich immer so weit, daß sie sterben müssen. So in „Don Quixote", „Tod und Verklärung", „Heldenleben". Beethoven jauchzt in weltumfassender Schöpferwonne nach allen Kämpfen seinen hinreißenden Freudehymnus in die Welt. Wenn die Musik uns nicht mehr lehrt, von der Erde und ihrer Kleinlichkeit loszukommen, welche Kunst soll es dann tun!

Auch Strauß' Oper „Feuersnot" leidet an dieser Kleinlichkeit der Auffassung von Tagesereignissen, überdies aber an einer bedauerlichen Hinneigung zur Überbrettelei des Textdichters E. von Wolzogen durch die Wendung eines erhabenen Grundgedankens ins Gewöhn-

liche, um nicht zu sagen Gemeine. Weit ab von jenem Erlösungshelden „Guntram" in Strauß' erstem Musikdrama liegt es auch, daß sein neuestes Bühnendrama eine Vertonung von Wildes perverser „Salome" ist. Wenn man so grimmig gegen alle Widersacher wütet, wie Strauß, sollte man doch das Hohepriestertum der Kunst so heilig halten, daß Angriffe wider sie auch von ethischem Gesichtspunkte nicht gerechtfertigt werden können.

Gegenüber Richard Strauß treten alle andern Vertreter der symphonischen Dichtung zurück. Felix Weingartner (geb. 1863), der geniale Dirigent strebt in den letzten Werken wieder nach der klassischen Formgebung. Sein Bestes gab er in der Kammermusik (Klaviersextett) und in Liedern. Seinen Opernwerken „Sakuntala", „Genesius" und der Trilogie „Orestes" fehlt bei aller Anerkennung der hohen Ziele und vieler Schönheit die zwingende dramatische und musikalische Kraft. Gustav Mahler (geb. 1860), der Leiter der Wiener Hofoper, wirkt auf mich abstoßend durch das bewußte Anstreben einer Naivetät der Gedanken bei unerhörtem Raffinement der Formgebung. Siegmund von Hausegger (geb. 1872) in der „Dionysischen Phantasie", „Barbarossa", „Wieland der Schmied", Ernst Boehe (geb. 1880) mit dem Zyklus „Odysseus", der hochverdiente Musikschriftsteller Rudolf Louis (geb. 1870) mit „Proteus", J. L. Nicodé (geb. 1853), dessen „Gloria" dem Umfang nach wohl das riesigste Orchesterwerk ist, seien als hervorstechende Erscheinungen unseres öffentlichen Musiklebens genannt. Viel gewaltiger, als die Werke der Genannten hat der Schweizer Volkmar Andreae (geb. 1879) „Schwermut — Entrückung — Vision" auf mich eingewirkt; der tiefe Gedanken- und Empfindungsgehalt ist mit hinreißender Gewalt ins rein Musikalische gebracht. Bei Friedr. Kloses (geb. 1862) „Das Leben ein Traum" scheint mir dagegen ein Zwiespalt zu klaffen. Wohl aber ist seine große „Messe" ein mächtiges Werk, wogegen gegenüber der „Dramatischen Symphonie", „Ilsebill" zu bemerken bleibt, daß ein Drama eben keine Symphonie ist, und umgekehrt. Wenn die Bühne mit dramatischen Vorgängen nun schon als „Programmbuch" dienen soll, so offenbart diese Häufung der Mittel Armut, nicht Reichtum. — Viel einfacher in den Mitteln ist der verdiente Händeldirigent Fritz Volbach (geb. 1861), aus dessen Werken mir die Bilder zu „Raffael" am besten gelungen erscheinen. Hugo Kaun (geb. 1863) gab sein Bestes in schwungvoller Kammermusik. Dieser erwächst ein herrliches Talent in Paul Scheinpflug, dessen

Worpswede-Zyklus auch in der Einbeziehung des Gesangs in den reinen Kammermusikstil neue Wege weist.

In selbstgewollter Einsamkeit schafft Felix Draeseke (geb. 1835). Eine scharf umrissene Charaktergestalt von herber Männlichkeit, durch und durch Musiker. Daraus erklärt sich zur Genüge, daß er aus der symphonischen Dichtung wieder mehr zu Beethoven zurückstrebte. Sein Schönstes liegt in den Kammermusikwerken. Dazu kommen 3 Symphonien. Die 5 Opern und zahlreiche Lieder zeugen in der innigen Durchdringung von Wort und Ton für den modernen Musiker. Leider ist sein gewaltiges Mysterium „Christus" noch niemals ganz zur Aufführung gekommen. — Ähnlich, wenn auch weicher und romantischer, ist der Schweizer Hans Huber (geb. 1852), eine sehr reiche Musikernatur, der alles Erleben sich ohne das Bindemittel eines genauen Programms in Musik umsetzt. Kraftvolle Rhythmik und blühende Melodik zeichnen sein auf alle Gebiete sich erstreckendes Schaffen aus. — Ein anderer Schweizer E. Jaques-Dalcroze (geb. 1865) stellt eine glückliche Verbindung deutscher und französischer Natur dar. Leichte, fließende Melodie bei gründlichster Arbeit, klare polyphone Stimmführung mit ausgeprägtem Sinn für Farbe eignen seinen größeren Werken. Recht bekannt geworden ist er durch seine „Kinderlieder", in denen er nicht nur eine dem Volkslied verwandte fruchtbare Erfindungskraft zeigt, sondern auch den Gesang mit der körperlichen Bewegung künstlerisch verbindet. Georg Schumann (geb. 1866), Robert Kahn (geb. 1865), Wilh. Berger (geb. 1861), zeigen dann das Bestreben einer Vereinigung der Moderne mit Brahms, der in Hans Koeßler (geb. 1853) und E. v. Dohnanyi (geb. 1877) einseitige Nachfolger hat. Immer bedeutsamer, wenn auch noch keineswegs so abgeschlossen, daß ein „geschichtliches" Urteil über ihn möglich wäre, erhebt sich die Gestalt Max Regers (geb. 1873), der mit spröder Herbigkeit eine schier unerhörte Fruchtbarkeit verbindet. Wohl über 200 Lieder, zahlreiche Orgel-, Klavier- und Kammermusikwerke, zuletzt eine „Sinfoniette" zwingen die Überzeugung auf, daß hier eine große eigenartige Persönlichkeit nach Entfaltung strebt. Eine seltsame Unruhe in der Harmonik, die Verbindung verwegenster Polyphonie mit gesteigertster Chromatik, die alle Geschlossenheit meidende „rezitativische" Melodik erschweren das Eindringen in diesen Künstler, der zunächst von Brahms ausging, dann aber vom großen Bach die stärkste Befruchtung erfuhr. Jedenfalls darf man auf die Entwicklung Regers die größten Hoffnungen setzen.

Unter den französischen Instrumentalkomponisten ist Camille Saint-Saëns (geb. 1835) der bedeutendste. Auch er gehört zu den vermittelnden Musikern und verwendet die modernen Ausdrucksmittel in überkommenen Formen. Die 3. Symphonie (C moll) ist ein bedeutendes Werk, die symphonischen Dichtungen mehr Farbenkunststücke, als seelische Offenbarung. Glücklich war er in seinen Werken für Klavier und Orgel. Von seinen zahlreichen Opern ist die am stärksten unter Wagners Einfluß stehende „Samson und Dalila" die wertvollste. Schroffer als für St.-Saëns gilt für eine Reihe anderer französischer Komponisten — Gabriel Fauré (geb. 1845), Charles Widor (geb. 1845), Paul Lacombe (geb. 1837), Cécile Chaminade (geb. 1861), Benj. Godard (1849—1895) — daß die Modernität mehr in äußerlichen Einzelheiten liegt, daß sie aber im Grunde zur Klarheit und Geschlossenheit der klassizistischen Form neigen. Als Begründer einer eigentlich modernen Symphonik in Frankreich — zu ihren Vertretern gehören auch mehrere der bei der Oper genannten Komponisten — muß Cäsar Franck (1822—1890) gelten, ein gewaltiger Orgelmeister, der in den Werken für dieses Instrument wohl auch sein Bestes gab. Für die Entwicklung gerade in Frankreich bedeutsamer, als wenigstens für den deutschen Konzertsaal, sind seine symphonischen Dichtungen. Das große Oratorium „Die Seligpreisungen" zeigt auch im Gesanglichen die hohe Befruchtung dieses Franzosen durch Bach. Unter Francks Nacheiferern ist neben dem Orgelmeister Alex. Guilmant (geb. 1837) vor allem Vincent d'Indy (geb. 1851), von dessen symphonischen Werken der großzügige „Wallenstein" und die geistvollen Variationen „Istar" auch in Deutschland Anklang gefunden haben, zu erwähnen.

Aus Italien, das die instrumentale Komposition seit lange vernachlässigt, ist hier nur noch Giov. Sgambati (geb. 1843) zu nennen, hochverdient um die Einführung deutscher Musik in Italien. Schüler Liszts, steht er ihm auch als Komponist nahe, war aber am glücklichsten in der Kammermusik.

3. Hugo Wolf und das moderne Lied.

Das Lied ist noch immer das zumeist angebaute Gebiet der deutschen Musik. Von den im Vorigen genannten Komponisten hat fast jeder auf dem Gebiete des Liedes bedeutenderes geschaffen: Liszt und Peter Cornelius voran, dann Rich. Strauß, Weingartner, Mahler,

Hausegger, Pfitzner, Schillings, d'Albert, Sommer, A. Ritter, Bungert, Draeseke, Scheinpflug. Bei allen ist das Bestreben festzustellen, den dichterischen Text bis ins Einzelne zu erschöpfen und dem Klavier eine selbständige Aufgabe zuzuerteilen. Noch sind einige Komponisten zu nennen, deren Bedeutung vorwiegend in der Liedkomposition liegt. Ich kann mich dabei kurz fassen, weil alle Strahlen der modernen Liedkomposition in der Sonne Hugo Wolfs sich vereinen. Aus dem engeren Lisztkreise gingen hervor Alex. Winterberger (geb. 1834), etwas spröde, aber oft voll prickelnder Rhythmik, Ferd. Pfohl (geb. 1863) mit eigenartiger Farbigkeit, Ed. Lassen (1830—1904), der etwas von der französischen Chanson ins deutsche Lied hinüberzog, Albert Fuchs (geb. 1858), etwas weich, aber voll zuckender Leidenschaft, Alfr. Reisenauer (geb. 1863) vorzüglicher Klavierspieler, weitbogige Melodik, Konr. Ansorge (geb. 1852), wie in seinem Klavierspiel Impressionist und verschwimmende Farben liebender Symbolist, Arnold Mendelssohn (geb. 1855) weist mehr nach Brahms, Peter Gast (geb. 1854) scheint in glücklicher Naivetät gerade von Mozart zu kommen. Die Ballade pflegte im neuen, an Wagners Musikdrama geschulten Geiste Martin Plüddemann (1854—1897), nicht immer selbständig in der Erfindung, aber voll echter Empfindung.

Der Meister des neuen deutschen Liedes ist Hugo Wolf (geb. 13. März 1860 zu Windischgrätz in Steiermark, gest. am 22. Februar 1903 zu Wien). Ich habe bereits bei Schubert auf Wolfs Art hingewiesen. Er ist ein Dichterkomponist, der für die Dichtung nicht schöpferisch veranlagt war, dafür aber die Fähigkeit des Sicheinlebens, des Verwachsens mit einem Dichter in sonst unerhörter Weise besaß. Seine Lieder wachsen aus einer Situation, sind eigentlich dramatisch. Er vermeidet die Ich-Lyrik, sondern wählt Gedichte, in denen wir den Menschen gewissermaßen sehen, der sie erlebt. Wolfs Tongedicht läßt die ganze Situation wieder erstehen, aus der das Lied herausgewachsen ist. Er vermittelt dem Hörer jenes Erlebnis, das sich beim Dichter in die wenigen Zeilen kristallisierte. Und während das Gedicht nur bei jenem seine volle Wirkung tun kann, dessen Seele schon in einer verwandten Stimmung schwingt, während die wenigen Zeilen viel zu schnell an unsern Ohren vorüberklingen, als daß sie eine so starke Stimmung beim unvorbereiteten Hörer erzeugen könnten, hat der Musiker sein Instrument, durch dessen Klänge er die Seele des Hörers so bewegen kann, daß die Dichterworte den rechten Widerhall finden. So ist das Lied Hugo Wolfs. Er will nichts anderes, als

durch die Musik des Hörers Seele dahin lenken, daß sie das Gedicht voll in sich aufnehmen kann. Dieses Gedicht deklamiert dann in höchster Sprachmelodie, in vollkommenster Rhythmik die Singstimme. Das Klavier aber übernimmt die Aufgabe, die Stimmung einzuleiten, zu verdichten, sie hin und her zu führen, wie die Dichtung es erheischt, sie auszuleiten. Deshalb hat Wolf ein Recht, seine Lieder nicht als für „eine Singstimme mit Klavierbegleitung“ zu bezeichnen, sondern als für „eine Singstimme und Klavier“.

So konnte Wolf seine Liederbücher mit Recht „kleine Opern“ nennen (zu Edm. Hellmer); der Sänger wurde ihm zu der Person, die das Lied erlebte, deshalb wollte er von Transponieren nichts wissen. Auf diese Weise hat er 53 Gedichte von Mörike, 51 von Goethe, 20 von Eichendorff, 44 aus dem spanischen, 46 aus dem italienischen Liederbuch Heyses geschaffen. Seine dramatische Natur verlangte nach der Oper. Er gab uns den „Corregidor“, der fast wieder ein „spanisches Liederbuch“ ist. Den „Manuel Venegas“ zu vollenden, verhinderte ihn der Wahnsinn, der 1897 den Geist des vom Leben hart verfolgten Liedermeisters umfing.

Seine Kunst hat im Liede schon vielfach Nachfolge gefunden. Am glücklichsten durch Theodor Streicher in den „Liedern aus dem Wunderhorn“ und den hervorragenden Sänger Ludwig Heß (geb. 1877). Ich beschließe die Aufzählung deutscher Liederkomponisten, die leicht um Dutzende von Namen vermehrt werden könnte, mit dem Bischoffs, weil er in seinen „25 neuen Weisen zu alten Liedern“ so prächtig die Sieghaftigkeit der schön geschwungenen Sangesweise verkündet.

Elftes Kapitel.

Neue National-Musik.

Nach Goethes Worten in „Dichtung und Wahrheit“ hat es Deutschland „niemals an Talenten, wohl aber an nationalem Gehalt“ gefehlt. Selbst ein Gluck betonte als sein Streben, eine „über allem Nationalen“ stehende Musik zu schaffen. Ihm erschien Nationalität als Armut, weil er auf die italienische und die französische Oper

hinsah, die beide durch das Beharren auf alten Errungenschaften nicht zur Entwicklung des echten Musikdramas gelangten. Aber gerade Gluck vermochte das, weil er national war, weil er dem deutschen Verlangen nach Betätigung des Seelischen nachgab. Das wahrhaft Nationale ist niemals Hemmnis, sondern ist ein auf fester Erde Stehenbleiben im Emporsteigen zu einem weltüberschauenden Universalismus, der nicht mit der charakterlosen Internationalität verwechselt werden darf. So hat sich das deutsche Volkstum gerade in unseren weltumfassendsten Kunstwerken bewährt. Die gleiche Kraft zeigt sich auch darin, daß die deutsche Musik, die in steigendem Maße die Vormachtstellung errang, bei den übrigen Völkern keineswegs die Betonung des eigenen Volkstums verdrängte. Vielmehr reizten das deutsche Musikdrama und die symphonische Dichtung auch die Komponisten der übrigen Länder, aus der eigenen Volksvergangenheit zu schöpfen.

Am einfachsten entwickelt sich der nationale das ist echt volkstümliche Gehalt in der Oper, weil hier die Dichtung, und sei es schließlich nur mit der Sprache, das nationale Bewußtsein bekundet. Das braucht durchaus noch nichts von separatistischen Bestrebungen an sich zu haben, hat überhaupt nichts von jener politischen Stimmung, die so leicht aus der Behauptung des eigenen Wertes zur Bekämpfung jedes anderen wird. Auch ist diese Bewegung von jener Systematik frei, die gerade in der Musik, die als Seelensprache über alle nationalen Grenzen ganz natürlich hinauswächst, von Unheil wird, weil sie die Entwicklung hemmt. Es ist einmal nichts daran zu ändern, daß die Entwicklung der Musik zur Kunst das Verdienst weniger Kulturvölker ist. Treten nun neue Nationen in den Wettbewerb der Kulturarbeit ein, so wäre es von ihnen umso wahnwitziger, das bei ihnen im Ruhezustand liegende Material von vornherein dem in langer Kulturarbeit gesäuberten für gleichwertig zu erachten, als ihre Art der Bearbeitung ja eben von diesen Kulturvölkern übernommen ist. Was will es schließlich bedeuten, daß slavische Komponisten die Motive ihrer symphonischen Dichtungen ihrem Volksliederschatz entnehmen, wenn die ganze Art der Verarbeitung durch die aus dem Marmorblock erst die Statue wird, der deutschen symphonischen Dichtung entlehnt ist? Erst wo der Geist dieser künstlerischen Arbeit national wird — es ist bei einzelnen dieser Komponisten der Fall — wird man von wirklich nationaler Kunstarbeit sprechen können. Alles andere ist nur äußerlich, ist nur Körper, nicht Seele. Auf diese aber kommt es an. Hier liegt der innerste Grund, weshalb der größte Teil der neuslavischen

Musik uns nichts rechtes sagt, jedenfalls nicht mehr gibt, als die Volkslieder und Tänze der betreffenden Nation.

1. Die tschechische Musik.

Als „Konservatorium Europas“ bezeichnete der Engländer Burney Böhmen im 18. Jahrhundert. Bis auf den heutigen Tag ist es für alle europäischen Orchester eine Bezugsquelle guter Orchestermusiker geblieben; auch zahlreiche Dirigenten und Sänger nennen Böhmen ihre Heimat. Wir haben im Verlaufe unserer Darstellung ferner den böhmischen Adel (Lobkowitz, Kinsky, Esterházy u. a.) als Förderer und Pfleger der deutschen Musik kennen gelernt. Weniger war von schöpferischer Tätigkeit die Rede. Immerhin — die Symphoniker Stamitz, Gyrowetz, Kozeluch, Wranitzky, die Klavierkünstler Czerny und Dussek waren Böhmen. Höhere Bedeutung hatte die Pflege der katholischen Kirchenmusik während des 18. Jahrhunderts, weil dadurch dem Italienertum der Geist ernster Satzkunst entgegentrat. Neben dem früher erwähnten Czernohorsky waren Franz Tuma (1704—1774) und J. D. Zelenka (1679—1745) die bedeutendsten.

Bei alledem ist freilich noch nichts bewußt Nationales. Auch in den Opern Skroups (1801—1862) und Fr. Skuchersky's (1830 bis 1892) ist dieses nicht stark, obwohl sie die tschechische Sprache verwenden. Erst mit den politischen Selbständigkeitsbestrebungen der Tschechen treten auch die künstlerischen ein. 1862 wurde durch das böhmische Nationaltheater ein Mittelpunkt der tschechischen Oper gegründet, für die seither viele Komponisten geschaffen haben. Erwähnung verdienen Karl Sebor (geb. 1843) und Josef Rozkosny (geboren 1833) mit romantischen und historischen Opern, Wilhelm Blodek (1834—1874), dessen Operchen „Im Brunnen“ allerdings sehr harmlos ist, und Zdenko Fibich (1850—1900). Während des letzteren Opern, darunter auch die beliebteste „Arkonas Fall“, keinen höheren Wert beanspruchen können, erkennt man in seinen Symphonien und Kammermusikwerken eine warmblütige Musikernatur. Leider hält mit seiner reichen Erfindung und seiner glücklichen Melodik die geistige Verarbeitung nicht Schritt, so daß seine Werke über schöne Einzelheiten nicht hinauskommen. Am ehesten würde eine Auswahl aus den 352 „Stimmungen, Eindrücken und Erinnerungen“, für Klavier weitere Verbreitung gewinnen können. Mit Karl Kovarowics (geb. 1862) außerordentlich musikreichen Opern sollte die deutsche Bühne einmal

einen Versuch machen. Freilich bilden die eigentlich nur für Tschechen wertvollen Stoffe ein großes Hindernis für eine weitere Verbreitung. Dem entging Karl Weis, der für seine Opern „Was ihr wollt" (1892), und „Der polnische Jude" (1901) die Stoffe der Weltliteratur entnahm. Letzteres Werk hat sich viele deutsche Bühnen erobert.

Auch die beiden bedeutendsten tschechischen Komponisten Smetana und Dvorák haben sich sehr um die Oper gemüht, doch liegt ihr bedeutendstes auf instrumentalem Gebiete. Man hat Fiedrich Smetana als Vater der tschechischen Musik gefeiert. Mit Recht; denn wenn, abgesehen von den oben genannten Opernkomponisten, auch manche Symphoniker, wie Tomascek (1774—1850) in der Es dur, J. Fried. Kittl (1809—1868) in einer melodienreichen „Jagdsymphonie", aus dem reichsprudelnden Brunnen der böhmischen Nationalmusik geschöpft haben, so war das doch nie grundsätzlich geschehen. Ganz anders bei Smetana, dem Verkünder des Jung-Hussitentums in der Oper, wie in der Symphonie. Für jene griff er für den Text, wie für die Musik in den Schatz heimatlicher Überlieferungen, für diese gaben ihm Geschichte, Leben und Natur Böhmens die Anregung. Aber, und das ist das Wichtige: das alles sind bei ihm positive Werte, nicht Bekämpfung eines Fremden, sondern Betätigung des Eigenen. Man müßte sehr einseitig sein, wenn man dem Tschechentum diese Betätigung seines Volkstums verargen wollte. Wir sehen bei Smetana, daß das auch dort, wo es programmmäßig geschieht, durchaus nichts mit Hetzerei gegen das Deutsche zu tun zu haben braucht, sondern in sich genug Werte trägt. Vielleicht sind diese so lange ungenutzten Volkswerte einstweilen so zahlreich und so leicht greifbar, daß es daher rührt, daß auch die beiden größten tschechischen Komponisten keine Seelenkünder geworden sind, daß sie mehr die Außenwelt widerspiegeln, als die Innenwelt einer reichen Persönlichkeit, eines starken Erlebens schildern. Das gilt auch für Smetana, trotzdem er die Tragödie des Menschen an sich selber schwer genug erlebt hat. Am 2. März 1824 in Leitomischl geboren, machte er eine schwere Jugend durch. In schrecklicher Notlage wandte er sich 1848 an Liszt um Hilfe, und Liszt half, wie er immer geholfen hat. Dank ihm konnte Smetana in Prag eine eigene Musikschule gründen, bis ihn 1856 die Philharmonische Gesellschaft in Gothenburg (Schweden) zu ihrem Dirigenten berief. 1866 wurde er dann Kapellmeister am tschechischen Theater in Prag und verblieb in dieser Stellung, bis ihn 1874 Taubheit zwang, sie aufzugeben. Er ließ sich durch sein Unglück

nicht beirren und schuf rastlos weiter, bis ein böses Geschick dem in seinen Sinnen geschwächten Künstler auch die Seele trübte. Am 12. Mai 1884 ist er im Prager Irrenhaus gestorben.

Für das tschechische Nationaltheater schuf Smetana acht Werke und mit ihnen eine tschechische Nationaloper. Freilich gelang ihm das in vollem Maße nur für die komische Oper. Hier, wo es nicht schwere dramatische Konflikte zu lösen galt, wo es genügte, den musikalischen Stimmungsgehalt heiterer oder lyrischer Szenen auszuschöpfen, wozu er in den nationalen Schatz von Tänzen und Volksliedern griff, bot er Entzückendes. Seine „Verkaufte Braut" (1866) ist eine Perle der komischen Opernliteratur. In den andern „Der Kuß", „Das Geheimnis" und „Zwei Witwen" ist der Text gar zu nichtig. Trotzdem sind sie uns wertvoller als „Dalibor", „Die Brandenburger in Böhmen", „Libussa" und die „Teufelswand", die uns nichts sagen. Es liegt das nicht nur an den im Bannkreis der großen Oper oder gar der hohlen Ritterromantik stecken gebliebenen Textbüchern, sondern auch daran, daß der Musik alle dramatische Schlagkraft abgeht. Die wundervollste Kunstarbeit, einzelne Perlen einschmeichelndster Melodik vermögen das Ganze nicht zu retten. Die Natur in den komischen Opern Smetanas bleibt uns viel lieber als alle Kunst, die er an seine großen Werke verschwendet hat.

Auch als Symphoniker bekannte sich Smetana zum Anhänger der Lisztschen Richtung. Das zeigt sich am deutlichsten in den drei symphonischen Dichtungen, die er 1856—1861 in Gothenburg geschaffen hat, wie schon ihre Titel „Richard III.", „Hakon Jarl" und „Wallensteins Lager" zeigen. Aber, bei aller Achtung vor der in ihnen enthaltenen Kunstarbeit — den echten Smetana zeigen sie uns nicht. Dieser entdeckte auch als Symphoniker erst sein Herz, als sich seine Musik im Jungbrunnen der Heimat erneuert hatte. Als er das Theater hatte aufgeben müssen, wandte er sich der Instrumentalkomposition zu und schuf „Ma Vlast", das ist „Mein Vaterland", ein groß angelegtes und mit Größe durchgeführtes Werk, das in seinen sechs Teilen gewissermaßen das musikalische Epos Böhmens ist; eine begeisterte Verherrlichung seiner Geschichte, seiner Helden, voll trunkener Liebe zu seiner Natur, ein völliges Aufgehen in seinem Volkstum. Freilich dürfen wir bei aller Hochschätzung dieses Werkes nicht vergessen, daß das alles mehr ein Schildern in Tönen ist, ein Verarbeiten von außenher empfangenen Eindrücken, nicht ein Verkünden innerer Erlebnisse. Einmal nahm Smetana den Anlauf, uns auch davon zu

sagen, in seinem Streichquartett: „Aus meinem Leben". Aber die Tragik des Gehörverlustes bleibt doch mehr äußerlich.

Sehen wir in Smetana den höchsten Vertreter eines geistigen Tschechentums, so in Anton Dvořák (geb. 2. September 1841, gest. 1. Mai 1904) die glänzendste Verkörperung des böhmischen Musikantentums. Unter unsäglichen Widerwärtigkeiten hatte er sich der Musik gewidmet. Bald regte sich der schöpferische Drang, der vor allem in Smetanas Werken Nahrung fand. So geriet er, trotz eifrigen Studiums der klassischen Musik in die tschechische Richtung, der auch die erste von ihm 1873 aufgeführte Komposition, ein großer Hymnus für Chor und Orchester, „Die Erben des weißen Berges", angehört. Durch diesen Erfolg wurde Brahms auf ihn aufmerksam, der ihn der von ihm selbst vertretenen Richtung zuführte, die auch sicher Dvořáks Natur am besten entsprach. In seiner Bearbeitung „Slavischer Tänze" für Klavier zu vier Händen, denen bald „Neue slavische Tänze" und „Rhapsodien für Orchester" folgten, bewährte er sich als glänzender Bearbeiter des nationalen Melodienschatzes, der sich den ererbten Kunstformen leicht anpassen ließ. In gleichem Geiste schuf Dvořák auch fünf Symphonien und eine große Zahl von Kammermusikwerken, die ihm einen ersten Platz unter den Instrumentalkomponisten der Gegenwart sichern. Es ist hier ein Schaffen aus einer solchen musikalischen Fülle heraus, soviel gesundes Temperament, ein einfaches, aber darum keineswegs untiefes Empfinden und letzterdings, bei manchen Härten und Kühnheiten im Einzelnen, eine so klare und durchsichtige Form, daß der Erfolg leicht begreiflich erscheint, umso leichter, als durch ein Neuschaffen innerhalb der ihr eigenen Rhythmen und für sie charakteristischen Melodiengänge diese Musik einen ausgeprägten Charakter erhielt, der im Gedächtnis leicht haften blieb. Während so alle mit dem Erfolg Dvořáks zufrieden waren, war es der Komponist selber nicht. Er erkannte sehr wohl, wie weit sein Schaffen hinter dem ihm als Ideal vorschwebenden Beethovens zurückblieb, und es entging ihm keineswegs, daß er für die musikalische Welt weniger als selbstständiger Schöpfer bedeutete, denn als bester Vertreter des Tschechentums in der Musik. Da glaubte er seine eigene Persönlichkeit schärfer zum Ausdruck bringen zu können, wenn er musikalisch vom Volkssinn unberührte Stoffe wählte, denen er erst aus eigener Kraft die musikalische Gestaltung geben würde, und so wurde er, der durch 23 Jahre als ein Hauptvertreter der absoluten Musik gegolten hatte, zu einem eifrigen Anhänger der Lisztschen symphonischen

Dichtung. Es war Dvořák mit dieser Abkehr von der formalistischen Kunst bitter ernst, aber er vermochte das Gebiet der symphonischen Dichtung nicht zu erobern. Er war dazu eine viel zu naive Natur, die der schweren Gedankenarbeit, der Verarbeitung der von ihm aufgegriffenen, meist tragischen Vorwürfe seiner symphonischen Dichtungen nicht gewachsen war, und so leicht es seiner reichen Musiknatur fiel, sich das ganze Rüstzeug des modernen Orchesters zu eigen zu machen, so wenig wurde er frei von den ihm völlig wesensverwandten Gesetzen der geschlossenen Musikform. So sind seine symphonischen Dichtungen „Der Wassermann", „Die Mittagshexe", „Das goldene Spinnrad", „Die Waldtaube" Zwitterschöpfungen, die, trotz ihrer reichen Schönheit im einzelnen, nirgendwo eine seelische Entwicklung des meist recht ausführlichen Programms erreichen.

Ähnlich erging es Dvořák auf dem Gebiet der Oper. Freilich hatte er gar keinen Blick fürs eigentlich Theatralische, geschweige denn fürs Dramatische. Aber wo er sich damit begnügt, zu komischen oder doch heiteren Stoffen, die dem Leben seiner Heimat entnommen waren, eine warmempfundene und sehr feine Stimmungsmusik zu schreiben, erreichte er vorzügliche Wirkungen. „Der König und der Köhler", „Hartschädel" und vor allem „Der Bauer als Schelm" (1878) zeugen dafür. Wo er aber nach der großen Oper strebte, wie in „Wanda", „Dimitrj" und zuletzt in der „Armida", kam er über eine hohle Theatermache nicht hinaus.

So ist Dvořák vielleicht das überzeugendste Beispiel dafür, daß das Volkstum einem Komponisten doch nur das Geringere, nämlich die stoffliche Welt, zu geben vermag, daß das wirklich Große und Dauernde, das in seiner Wirkung über alle geographischen Grenzen hinausreicht, aus dem Gehalt der eigenen Persönlichkeit geschöpft werden muß. Können wir da Dvořák nicht sehr hoch einschätzen, so wollen wir nicht verkennen, daß er uns manche schöne Gabe geboten hat, das Schönste in den Klavierstücken und Liedern und jenen Abschnitten seiner Symphonien, wo er weiter nichts sein wollte, als ein vorzüglicher, in formaler Hinsicht meisterhafter böhmischer Musikant.

2. Die russische Musik.

Als am 9. Dezember 1836 in Petersburg Michael Glinkas große Oper in fünf Akten „Das Leben für den Zar" zum erstenmal aufgeführt wurde, wurde sie von der vornehmen Gesellschaft als „Kutscher-

musik" verhöhnt. Wenige Jahre später war es zur allgemeinen Überzeugung geworden, daß man in diesem Werke den Beginn einer nationalen russischen Kunstmusik zu erblicken habe. Man war zur Erkenntnis der nationalen Wahrheit durchgedrungen, und nun verstand man es auch, nach Turgenjews Mahnung, „sich vor ihr zu beugen". Diese nationale Wahrheit bestand in der Selbstachtung des eigenen Volkstums, in dem Glauben an seinen Beruf zur selbständigen Kulturmacht. Es zeugt von hohem Stolze, wenn Borodin aus der Tatsache, daß die „Russen, die Talglicht- und Eisbärenvertilger, zu lange für das Ausland nur Konsumenten waren, um bei ihnen als Produzenten etwas zu gelten", nicht mehr die langbeliebte Folgerung zieht, sich dem Ausland zu fügen, sondern einfach sagt: „Wir sind uns selbst genug". Das tut Borodin bei seiner „nationalen Oper Prinz Igor", von der er sagt, daß sie nur für Russen Interesse haben kann, „die wir unsern Patriotismus an den Quellen unserer Geschichte selbst zu stählen suchen und die wir es lieben, den Ursprung unserer Nationalität auf der Bühne wieder aufleben zu lassen". Und diese Beschränkung auf das eigene Volk liegt nicht etwa nur im Anfang. Ein volles Menschenalter nach Glinka (1871) erscheint Modest Mussorgskis „Boris Godunow", seither ein Zugstück der russischen Bühne, aber bis heute noch nicht außerhalb von Rußlands Grenzen aufgeführt. Und dasselbe ist der Fall mit fast allen russischen Opern; selbst die Tschaikowskis sind im Gegensatz zu seinen Orchesterwerken so voll nationalen Gehalts, daß sie sich im Ausland nirgends behaupten können. Und auch nicht *wollen*, füge ich hinzu. Darin liegt aber zweifellos eine gewisse Größe, und jedenfalls erreicht diese Beschränkung, daß die russische Oper für eine national-russische Kultur mehr bedeutet, als diese Kunstform es in einem andern Land je getan hat. Eine so schroffe Betonung des ausschließlich Volklichen konnte nur als Rückschlagsbewegung eintreten. Und in der Tat sind die Russen bis zu Glinka in der Musik immer „Konsumenten des Auslands" gewesen, wie Borodin es nennt. Nicht als ob die musikalische Veranlagung dem russischen Volke gefehlt hätte; die Russen sind im Gegenteil, wie alle Slaven, musikalisch hochbegabt. Aber erst eine zur Höhe internationaler Geltung entwickelte und dabei aus dem nationalen Boden genährte Gesamtkultur vermag natürliche Anlagen eines Volkes so zu erweitern und vertiefend zu entwickeln, daß von einer *Kunst* die Rede sein kann.

Erst für Glinka ist die russische Volksmusik wirklich fruchtbar geworden. „Er faßt die Begriffe russische Musik und russische Oper

tiefer auf, als seine Vorgänger. Er beschränkt sich nicht darauf, nur die Melodie der volkstümlichen Lieder mehr oder weniger genau nachzuahmen, nein, er erforscht den ganzen Inhalt der russischen Volksgesänge in ihrer Ausführung durch das Volk, — diese Aufschreie, diese plötzlichen Übergänge vom Getragenen zum Lebhaften, vom Leisen zum Starken, diese wechselnden Lichter und Überraschungen jeder Art. Endlich die besondere, auf keinerlei hergebrachten Regeln beruhende Harmonie und musikalische Periodenbildung, mit einem Worte, er deckte das ganze System der russischen Melodik und Harmonie auf, wie er es aus der Volksmusik selber geschöpft hatte und wie es noch keine der ihm vorhergehenden Schulen zum Ausdruck gebracht hatte". (P. Weimarn, „Glinka"). Man darf sich durch dieses an sich richtige Urteil nicht zu der Anschauung verleiten lassen, als habe Glinka eine neue Form der Oper geschaffen. Glinka übernahm die Form der Oper mit ihren Arien und Chören und all den geschlossenen Kunstformen der klassischen und frühromantischen Musik. Aber er erfüllte diese Formen mit dem eigenen Geiste, der eigenen Seele. Und Glinka war im Geist und Herzen Russe, ein echtes Volkskind, seinem Volke im innersten Fühlen verwandt. Es ist da sehr bezeichnend, daß er in seinen Werken die natürliche Harmonisierung der russischen Volksweisen instinktiv aufs beste getroffen hat, daß er aber einen theoretischen Schlüssel dazu nicht finden konnte. Er ist über diesen Untersuchungen gestorben, und zwar am 15. Februar 1857 in Berlin. Dieser Vollblutrusse, der am 1. Juni 1803 zu Nowospaskoje (Smolensk) geboren war, hat seine musikalische Ausbildung im Ausland, das er seiner Kränklichkeit wegen oft aufsuchen mußte, geholt. Der Berliner Theoretiker Siegfried Dehn (1799—1858) war für ihn der richtige Lehrer, da er ihn zur Betonung des Nationalen in der Musik anhielt. Die ungewöhnliche Bedeutung des „Lebens für den Zar" erreichte Glinkas zweite Oper „Ruslan und Ludmilla" (1842) nicht. Doch bildete sie eine schöne Ergänzung zu dem ersten Werk, indem sie zum geschichtlichen das Gebiet der nationalen Sage hinzugewann.

Glinkas Tat ergriff zunächst die Opernproduktion. Alexander Dargomyzski (1813—1869) bekehrte sich vom Rossinistil seiner „Esmeralda" (1839) zur „neuen" heimatlichen Kunst in der „Russalka" (1856). Von der Kunstlehre Richard Wagners mehr befruchtet, als durch dessen Kunsttaten, gelangte seine Dramatik zu immer schrofferen Grundsätzen, die im Vermeiden jeglicher rein musikalischen Gestaltung und der ausschließlichen Verwendung des Rezitativs gipfelten. Seine

nachgelassene Oper „Der steinerne Gast“ ist dafür Zeuge. Rußlands Wagnerapostel ist Alexander Nikolajewitsch Sserow (1820—1871), dessen bedeutendste Oper die echt russische „Rogneda“ ist.

Das nächste Geschlecht der russischen Musiker wandte sich dann, ohne die Oper zu vernachlässigen, mit gleichem Eifer der Instrumentalmusik zu. Diese trägt zumeist, wenn auch nicht immer schroff, den Charakter der von Berlioz und Liszt angebahnten Richtung der Programm-Musik. Die inneren Gründe für die immerhin auffällige Erscheinung, daß hier in der Fremde eine Richtung aufgenommen wurde, als sie in der Heimat noch schwer bekämpft wurde, sind nicht so schwer aufzudecken. Einmal gab es in Rußland keine geschichtliche Überlieferung, die mit einer sorgfältig auf Paragraphen abgezogenen und abgelagerten Ästhetik an jedes neue Kunstwerk herantrat. Sodann kam man in Rußland von der Oper zur Symphonie. Es finden sich bereits bei Glinka rein symphonische Sätze, die, wie z. B. der Einzugsmarsch des Zauberers in „Ruslan und Ludmilla“, von Natur aus den Charakter der Programmusik haben. Der Oper hatte man einen nationalen Inhalt gegeben, was lag näher, als in rein instrumentalen Werken eine Art Ergänzung zu den dramatischen zu bieten, hier manche Seiten des nationalen Lebens zu entwickeln, die sich der Dramatisierung nicht gefügig erwiesen? Oder solche, von denen man nicht mit Worten reden durfte. Der Rausch fesselloser Freiheit tobt durch alle diese Werke. Unbändigkeit des Ausdrucks, Freude am Umsturz aller Gesetze, Kühnheit des Gedankenganges, ein Umwerfen aller bestehenden, durch die Überlieferung geheiligten Formen — man könnte fast von einem Nihilismus in der Musik reden.

Es ist überdies eine häufige Erscheinung, daß eine neue Kultur an die neuesten Erscheinungen einer älteren anknüpft. Endlich erstrahlte auch gerade in den Jahren, als die zumeist im vierten Jahrzehnt des XIX. Jahrhunderts geborenen Tonsetzer, die hier in Frage kommen, in ihre schönste Schaffenszeit traten, der Stern Richard Wagners in berückendem Glanze. Fragen wir nach den gemeinsamen Merkmalen der Werke dieser „jungrussischen Schule“, wie die Systematiker die Künstlerschar genannt haben, die zum ersten Male dem übrigen Kontinent das Vorhandensein einer russischen Tonkunst zur Kenntnis brachten, so ist das wichtigste Bindemittel eben der nationale Charakter. Man holt sich mit Vorliebe die Motive aus dem heimischen Liederschatze oder bildet sie danach. Es ist bezeichnend, daß die erste Sammlung russischer Volkslieder von M. Balakirew, einem Herold der Jungrussen

herrührt. Dadurch entsteht ein gemeinsamer Zug, der dem hervorstechendsten des Charakters dieser Volksweisen entspricht. Diese sind zweifacher Art. Entweder langsame und kaum rhythmisierte Melodien, aus denen die unendliche, gleichförmige Weite, die Traumstimmung der russischen Steppe spricht; oder aber kurzatmige Tanzweisen, die nur durch Wiederholung den Charakter eines geschlossenen Tonstücks erhalten, während sie ihrem Wesen nach Stimmungsschreie sind aus dem Hirten-, Krieger- und Jägerleben dieser russischen Steppenstämme heraus. Die Melodien halten an Gehalt und melodischer Linienführung mit denen der Böhmen und Ungarn keinen Vergleich aus. Dafür sind sie im Wechsel der Stimmung belebter, dramatischer und ausgezeichnet durch rein klangliche Reize eigenartigster Erscheinung.

In den Kompositionen der russischen Tonsetzer finden wir diese Merkmale wieder. Reicher und plötzlicher Wechsel der Stimmung, ein plötzliches Aufschreien aus träumerischem Stillesein, hingebende Zärtlichkeit und dann wieder brutales Drauflosgehen. In der Form ein Zusammensetzen kleiner Sätze, die gern wiederholt werden, dann wieder ein fast unbegreifliches Breittreten, Wiederholen und durch alle Instrumente Hindurchführen eines an sich unbedeutenden Motivs. Diese Hartnäckigkeit im Verfolgen kleiner Einfälle finden wir bei fast allen Russen. Auch die Farbe ist charakteristisch durch das Aufsuchen eigenartiger oder doch seltsamer Klangschattierungen, den plötzlichen Wechsel in denselben. Hinzukommt angeborene Begabung für Orchestration und Kontrapunkt. Während der Ideengehalt der Werke durchweg kein tiefer, ans Innerste greifender ist, sprühen sie vom Temperament, das allerdings über die beiden Gegensätze der Weichheit und Wildheit kaum hinausreicht.

Aus alledem ergibt sich als wichtigster Unterschied der russischen von der deutschen Musik, insbesondere der Beethovenschen Symphonien, daß sie nicht persönliches Seelenbekenntnis, nicht innere Entwicklung bietet, sondern der Niederschlag von außen empfangener Eindrücke ist. Das gilt trotz des „nihilistischen" Gehalts, von dem wir oben sprachen; denn auch dieser ist bereits Kulturerscheinung und weniger persönliches Erlebnis. In dieser Eigenart liegt auch der Grund, weshalb diese national russischen Werke im deutschen Konzertsaal nicht Fuß zu fassen vermochten.

Caesar Cui (geb. 1835), der journalistische Herold der „Novatoren", der durch seine in Pariser Zeitungen erschienenen Kritiken und Artikel („La musique en Russie") viel zum Verständnis seiner Lands-

leute beitrug, ist in diesen Schriften schroffster Nationalist, in seinen Werken dagegen viel weniger charakteristisch. Zumal seine Orchestersuite mutet fast französisch (Bizet) an. Mit seinen fünf Opern hatte er wenig Glück. — Mily Balakirews (geb. 1836) Einfluß beruht auf seiner musikwissenschaftlichen und pädagogischen Tätigkeit. Er gründete 1862 die „unentgeltliche Musikschule" in Petersburg. Seine bedeutenden Forschungen über das Volkslied machte er auch als Komponist fruchtbar, indem er mehrere Ouverturen über Volkslieder schrieb. Den nachhaltigsten Opernerfolg seit Glinka errang Modest Mussorgski (1839—1881), dessen Zarenoper „Boris Godunow" zu den festesten Stützen des russischen Repertoires gehört.

Allen diesen Komponisten begegnen wir kaum außerhalb der russischen Grenzen. Dagegen ist die Es dur-Symphonie von Alexander Borodin (1834—1887) schon vor Jahren auf Liszts Betreiben in Deutschland aufgeführt worden. Ihr erster Satz gehört zur ausgeprägtesten russischen Musik. Schon der Anfang ist eine klangliche Wildnis, ohne erkennbare Motive, ohne Gedanken, lauter Freude an Rhythmus und Akkord. In Rußland noch beliebter ist die zweite Symphonie (H moll). Vor allem ihr dritter Satz gehört zum Schönsten, was die russische Musik als Ausdruck des Volkscharakters überhaupt schaffen kann. Eine Steppenlandschaft, auf die sich der träumende Abend legt. Eine Karawane läßt sich zur Ruhe nieder. Frommes Abendbeten; gegen die Gefahren der Nacht schützen treue Wachen, leises Träumen von der Schönheit des nahen Orients.

Der Einfluß des Orients auf die ganze jungrussische Komponistenschar darf überhaupt nicht unterschätzt werden. Sehr stark nach Osten hin neigt Nikolaus Rimsky-Korsakow (1844 geboren), von dem besonders die symphonische Suite „Scheherezade" öfter in unseren Konzertsälen zu hören ist. —

Im außerrussischen, zumal auch im deutschen Musikleben wirklich heimisch, man darf fast sagen eine Macht geworden ist von allen Russen nur Peter Iljitsch Tschaikowski. Am 25. Dezember 1840 auf dem Hüttenwerk Wotkinsk im Ural geboren, trat er erst in den Staatsdienst, bevor er sich ganz der Musik widmete. Aber schon von 1866 ab hat er als Lehrer und Komponist eine sehr reiche Tätigkeit entfaltet, bis ihm die Cholera am 6. November 1893 den vorzeitigen Tod brachte. Tschaikowski hat sich auf allen Gebieten des musikalischen Schaffens betätigt, wirklich zu Hause fühlte er sich aber nur im Orchester. Denn es ist die Klangfarbe, die ihn vor allem reizt. Darin

ist er am meisten Russe, während er sonst weit weniger national ist, als die andern. Ich glaube, Tschaikowski wird zur Zeit überhaupt stark überschätzt. Ich halte ihn vielmehr für einen ungemein wissensreichen und geschickten Könner, als für einen aus übervollem Innern herausschaffenden Künstler. Es geht etwas Halbes durch sein Schaffen, ein Vermeiden entschiedenen klaren Handelns; er ist eine Kompromißnatur. So müht er sich um die Beibehaltung der „klassischen" Formen, denen er seine, ihnen im Wesen fremde Art der Modulation und die „moderne" Instrumentation verbindet. Auch sein Verhalten der Programmusik gegenüber macht einen unsicheren Eindruck. Dann ist sein Schaffen von auffälliger Ungleichmäßigkeit. Nicht darauf, daß er sehr schwache Werke geschaffen hat, soll hingewiesen werden, sondern daß auch in seinen besten Werken sich unbedeutende, ja gewöhnliche Bestandteile vordrängen. Jedenfalls ist die Bezeichnung „russischer Beethoven", die man ihm oft gegeben hat, so unpassend wie möglich. Tschaikowski ist Meister im polyphonen Satz und unerschöpflich in der Weiterentwicklung einzelner Motive durch künstlich verschlungene Stimmführung. Hierzu kommt eine selbst bei diesen Russen erstaunliche Beherrschung aller orchestralen Mittel.

Von Tschaikowskis umfangreichem Schaffen fesseln zumeist die Orchesterwerke, unter denen die kleinen Suiten durch ihre Gefälligkeit und originelle Rhythmik, die „Serenade" durch wundervollen Klangreiz leicht ansprechen. Bezeichnend ist, daß Tschaikowski sich die dichterische Anregung für seine symphonischen Dichtungen nicht in der nationalen Literatur geholt hat. Durch Shakespeare ließ er sich zu der innigen und in Einzelheiten wunderbar melodiösen Ouvertüre „Romeo und Julia" begeistern. Schwächer sind die Werke, in denen der Komponist seine Eindrücke vom „Sturm" und „Hamlet" niederlegte. Symphonische Dichtungen großen Stils sind „Francesca da Rimini" und „Manfred". Die erstere steht ganz im Banne der Lisztschen Dantesymphonie und reicht nur in den rein lyrischen Stellen zu beträchtlicher Höhe. Dagegen gehört der „Manfred", der vier Bilder nach Byrons dramatischen Gedichten bietet, zu des Komponisten bedeutendsten Schöpfungen und wird auch bei uns oft aufgeführt. Von den sechs Symphonien Tschaikowskis haben nur die beiden letzten bei uns Eingang gefunden. Die fünfte, die sich durch feste Geschlossenheit der Form und Ausdruckskraft der Motive auszeichnet, kann man als eine Art von Lebensentwicklung eines Jünglings auffassen. Ein tragisches Gegenstück dazu ist die „Pathetische Symphonie", des Kom-

ponisten berühmtestes Werk. Von seinen Opern ist „Eugen Onegin" wiederholt, „Pique-Dame" und „Jolanthe" sind vereinzelt in Deutschland aufgeführt worden. Wenn sie sich nicht behaupten können, so liegt das nicht nur an der Wahl der Stoffe, die ausschließlich Russen fesseln können, sondern mehr noch am Mangel jeglichen dramatischen Lebens. Dagegen sind seine Klavierkompositionen mit Recht beliebt, die Lieder erfreuen durch innige Empfindung und sinnfällige Melodik.

Von den jüngeren russischen Tonsetzern ist, so weit ich sehe, nur Alexander Glazunow (1865 geboren) bei uns zu Wort gekommen; und zwar mit seinen drei letzten Symphonien, der 4. bis 6. seines bisherigen Gesamtschaffens. Sie tragen alle denselben Charakter. Es klingt zunächst paradox, aber es ist die Wahrheit: Glazunows Musik ist noch weniger russisch, als die Tschaikowskis, aber dennoch vielleicht die nationalste von allen. Denn Glazunow ist in der Form, in den Motiven von der russischen Volksmusik unabhängig, dagegen faßt er in die internationale Sprache die russische Seele. Und diese ist voll eines etwas oberflächlichen, aber frischen Optimismus. Freude am Genuß, am Dasein um des Daseins willen, die Kunst, allem die beste Seite abzugewinnen, anspruchslose Zufriedenheit, — das ist, was Glazunow mit Laune und Munterkeit und — großer Gelehrsamkeit vorträgt. In der Tat, man möchte sagen „Gelahrtheit", wäre nicht alles so frisch und ungezwungen. Das wimmelt von kontrapunktischen Künsten, Engführungen, Canons, eigenartiger Verbindung von Themen, die den Kenner entzücken, den Laien aber nicht belästigen.

Mehr der deutschen Musik gehört Anton Rubinstein (1829 bis 1894) an. Einer der größten Klavierspieler aller Zeiten, hat er auch als Komponist eine gewaltige Tätigkeit entfaltet; doch ist schon jetzt nur Vereinzeltes von seinen Werken noch lebendig, vor allem einige Lieder. Sechs Symphonien, zehn Opern, wozu noch fünf halb oratorienhafte kommen, zeigen ihn allen internationalen Einflüssen zugänglich. Am innigsten ist er den deutschen Romantikern verwandt; doch haben auch Liszt, Berlioz und seine Landsleute, ferner die „große" Oper auf ihn eingewirkt. — Der jüngere Paul Juon (geb. 1872), von dem wir mehrere gute Kammermusikwerke haben, zieht dann sogar Brahms in den Bereich der für Rußland anregenden Musiker.

Auf die Frage, welche Bedeutung diesen russischen Musikern außerhalb der eigenen Nation, also für die Entwicklung der allgemeineren Instrumentalmusik zukomme, sind recht verschiedene Meinungen laut geworden. Daß sie in formaler Hinsicht, zumal für die Instrumen-

tation, schon Einfluß geübt haben und ihn in noch erhöhterem Maße gewinnen werden, ist ziemlich sicher. Von wirklich tief greifender Einwirkung werden sie aber erst dann werden können, wenn sie uns nicht nur als Russen, sondern als Menschen etwas zu sagen haben. Dann aber können wir sie ohne nationale Sorge unsererseits herzlich willkommen heißen.

3. Die finnische Musik.

Suomi nennt der Finne seine Heimat. Der Name schon klingt wie Musik, die auch die mächtigste Waffe der Helden der finnischen Sage ist. Ein Land voll schweigender Wälder, voll träumender Seen, voll stiller, einsamer Heide. Melancholie liegt über diesem Lande, stille Wehmut dämpft die Freude, stille Trauer wehrt wilder Leidenschaft. Als schwere nationale Leidenstage über das ruhige Volk hereinbrachen, da besann sich auch seine Kunst wieder auf ihre nationale Aufgabe. Und die Musik, die bis dahin den Allerweltscharakter getragen, der ihr wenigstens äußerlich so leicht anhaftet, begann in den zahlreichen Volksgesängen und Volkstänzen ihre Motive zu suchen, fand in den nationalen Sagen reiche Anregung und dankbare Stoffe. Ein Deutscher, der Hamburger Fredrik Pacius (1809—1891) war es, der in Finnland ein modernes Musikleben anbahnte. Er hat den Finnen ihre Nationalhymne geschenkt und in vielen anderen Liedern seiner zweiten Heimat Reiz besungen. So ist es leicht erklärlich, daß die junge Musikergeneration vorzugsweise in Deutschland ihre Schulung suchte, und das Bestreben, Stoffe der heimischen Dichtung und Sage durch die Musik neu zu beleben, mußte diese Künstler jener Richtung zuführen, die bei uns die „symphonische Dichtung" vertritt. Das gilt im großen und ganzen nicht nur für den Inhalt, sondern auch für die Form, die sich allerdings durch ein breites Melos immer wieder auf den vorzugsweise lyrischen Charakter jeder Musik besinnt. Nur noch auf eins möchte ich in formaler Hinsicht verweisen, nämlich auf die einmal gerade in den breiten Melodien, dann aber auch in Vorschlägen und Synkopen sich äußernde rhythmische Verwandtschaft mit der Zigeunermusik. Auch das ist ein Beweis für Liszts Meinung, daß diese Eigenschaften nicht besonders Eigentum der Ungarn, sondern Eigenart der uralaltaischen Rasse sind.

Weitaus der bedeutendste finnische Komponist ist Jean Sibelius (geb. 1865), dessen Werke auch bei uns aufgeführt werden.

Für seine symphonischen Dichtungen, die der Wahrung der viersätzigen Form zustreben, kann man fast ein Gedankenschema aufstellen. Zunächst erhalten wir immer ein Stück Nationalepos; aus der großen alten Heldenzeit Kalewalas erzählen sie sich an ihren langen Winterabenden, wenn draußen der Sturm über die weite Ebene braust. Voll wundervoller Melodik ist der langsame Satz, etwas wehmütig wie die Landschaft, sehnsuchtsvoll wie der Blick in die ungemessene Weite. Das Scherzo zeigt tanzende Bauern, tolpatschig, so lange sie nicht recht warm werden, nachher von ungebundener Lustigkeit, bis — plötzlich der Gedanke an das Leid, das auf dem Lande lastet, die Vergewaltigung seiner nationalen Eigenart die Lust hemmt. Und der letzte Satz schildert dann das Weh, aber auch die Hoffnung, die alle belebt.

4. Die skandinavischen Komponisten.

Das Nationale in der skandinavischen Musik fand seine Nahrung im Volksliede. Die Schweden Gustav Geijer (1783—1847), Fredrik Lindblad (1801—1879), Axel Josephson (1818—1880) und A. F. Söderman (1832—1876) brachten eine Blütezeit des volkstümlichen Kunstliedes. Ivar Hallström (1826—1901), der in seinen Opern Mendelssohn nachstrebte, bedeutet dann den Verfall ins Sentimentale. Der Einfluß der Mendelssohnschen Richtung (vergl. S. 736) wirkte der charakteristischen Betonung des Nationalen entgegen. Die neudeutsche Schule brachte durch den steten Hinweis auf den dichterischen Gehalt den Umschwung: dem nationalen Gehalt entsprechende volkstümliche Form. Am schwächsten ist diese Wandlung in Dänemark. Der jüngere Emil Hartmann (1836—1898) ist dank der Befruchtung durchs Volkslied eigentlich der nationalste, obwohl in der Form klassizistisch; Robert Bendix (geb. 1851) schreibt zwar symphonische Dichtungen, steht aber geistig Mendelssohn nahe. Auch der Opernkomponist August Enna (geb. 1860), dessen „Hexe" hohe Erwartungen erregte, die aber die folgenden Opern nicht erfüllten, muß unter die Nachfolger der „großen" Oper gerückt werden.

In Schweden vertritt A. Hallén (geb. 1846) die Moderne in nationalen Opern und symphonischen Dichtungen, ist aber leider nur von geringer persönlicher Eigenart. Reicher ist Wilh. Stenhammar (geb. 1872), dem es in Zukunft wohl noch besser gelingen wird den an Wagner geschulten dramatischen Stil mit der lyrischen

Volkstümlichkeit zu vereinen, als im „Fest auf Solhaug". Manche seiner Lieder berechtigen zu dieser Erwartung.

Am bedeutsamsten tritt Norwegen hervor. Schon Halfdan Kjerulf (1818—1868) ist eine hocherfreuliche Erscheinung. Ein frohes, heiter-sinniges Gemüt spricht sich in seinen Liedern und Klavierstücken aus. Weniger in der Form, als im Gehalt nordisch ist Severin Svendsen (geb. 1840), ein hervorragender Beherrscher der Orchestertechnik, dabei voll eines frischen Musikantentums. Neben Kammermusik gab er symphonische Gemälde. Allzufrüh starb Rich. Nordraak (1842—1866), der das Nationale zum Programm erhob und bestimmend auf Edvard Grieg (geb. 1843) einwirkte. Dieser ist heute der bekannteste Vertreter norwegischer Musik, für mein Gefühl am glücklichsten in den kleinen Formen des Liedes und Klavierstückes. In Harmonik und Rhythmik zuweilen etwas gesucht, fast geziert, fesseln die kleinen Stücke immer durch die technische Arbeit und die ansprechende Melodie. Seine Musik zu Ibsens „Peer Gynt" hat in der Zusammenziehung zu zwei Orchestersuiten den Weg in unsere Konzertsäle gefunden. — Wertvoller erscheint mir noch Christian Sinding (geb. 1856) in seiner herbstolzen, frischen Männlichkeit. Kühn in der Harmonik, straff im Aufbau, voll derben Zugreifens, dabei voll üppiger Klangfülle und oft von bestrickendem Wohllaut, spricht er am reichsten die Eigenart des Norwegertums aus.



Literaturnachweis.

Wie mein ganzes Buch, ist auch dieser Nachweis für den Musikliebhaber bestimmt. Es sollen in ihm die wichtigsten Hilfsmittel zum weiteren Studium nachgewiesen werden. In jedem einzelnen der genannten Werke findet der Leser die weiteren Nachweise zur Fachliteratur. Am meisten vermisse ich die Möglichkeit des Nachweises einer großen Anthologie der Musik. Für die Zeit seit J. S. Bach bieten unsere großen Musikbibliotheken von Breitkopf und Härtel, Peters, Steingräber, Litolff und Universal-Edition alles Wichtigere. Über die noch nicht freigewordenen Werke gibt jeder Musikalienhändler Auskunft. Breitkopf und Härtel fangen in jüngster Zeit glücklicherweise an, die Ergebnisse der großen, nur für Fachkreise bestimmten Ausgaben der älteren Musik auch weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Im folgenden wird nur die Literatur über Musik berücksichtigt, nicht die Musikliteratur selbst.

Allgemeine Darstellungen: Forkel, J. N., Allg. Gesch. d. Musik 5 Bde 1788—1801; Ambros, Gesch. d. Mus. 5 Bde 1862—1882; Fétis, hist. générale de la Mus. 5 Bde 1869—1875; Kiesewetter, Gesch. d. europ. abendl. Mus. 2. Aufl. 1846; Reißmann, Allg. Gesch. 3 Bde 1863 bis 1865; Brendel, Gesch. d. Mus. 7. Aufl. 1888; Dommer, Handbuch d. Musikgesch. 2. Aufl. 1878; W. Langhans, Gesch. d. Mus. d. 17.—19. Jhdts, 2 Bde 1882—1886; E. Naumann, Illustr. Musikgesch. 1880—1885; Swoboda, Illustr. Musikgesch. 1892—1894; Merian, Gesch. d. Mus. i. 19. Jhdt. 1902; Riemann, Handbuch d. Musikgesch. seit 1904 im Erscheinen; ders., Gesch. d. Mus. seit Beethoven 1901; Prosnitz, Komp. d. Musikgesch. 2 Bde 1900 f.; Köstlin, Gesch. d. Mus. 5. Aufl. 1899; H. Ritter, Enzyklop. d. Musikgesch. 6 Bde o. J.; Schmidt, Leop., Gesch. d. Mus. im 19. Jhdt., 1901; M. Graf, Deutsche Musik im 19. Jhdt., 1898; Grunsky, Musikgesch. d. 17.—19. Jhdts. 3 Bändchen d. Samml. Göschen. — Riemann, Gesch. d. Musiktheorie 1898; ders. Opernhandbuch 1887; ders. Musiklexikon 6. Aufl. 1905; Kretzschmar, Führer durch d. Konzertsaal 3 Bde 1887—1890 z. T. in Neuaufl.; Für den Inhalt d. Repertoireopern: Storck, Opernbuch 4. Aufl. 1904. — Waldersee, Samml. musik. Vorträge 1879—1884; La Mara, Musikal. Studienköpfe 5 Bde; Riehl, Charakterköpfe; Essaysamml.

von Spitta, Hanslick, Marsop, Batka, Seidl, Hausegger u. a. — W. Riemann, Musik des 19. Jahrhunderts in Tabellen 1905.

I.—III. Buch. Rich. Wallaschek, Anfänge d. Tonkunst 1903; Liszt, La musique des Bohèmiens, deutsch v. Cornelius 1861; Amiot, Mémoires sur la Musique des Chinois 1779; Wagener, Theorie d. chin. Mus. 1877; O. Abraham u. Hornborstel, Tonsyst. u. Mus. d. Japaner, Ztschr. d. Internat. Musikgesch. V; W. Jones, Mus. d. Inder 1802; Kiesewetter, Mus. d. Araber 1842. — Gevaert, Hist. et théorie de la musique de l'antiquité, 2 Bde 1875, 1881; Westphal, Mus. d. griech. Altertums 1883.

IV. Buch. P. Wagner, Einführg. in gregorian. Melodien 2. Aufl. 1901; Haberl, magister choralis 12. Aufl. 1899; Kienle, Choralschule 3. Aufl. 1893; Molitor, Nachtrident. Choralreform 1901. — Kiesewetter, Schicksal u. Beschaffenheit d. weltl. Gesangs im M.-A. 1841; Vogt, Leben u. Dichten d. dtsch. Spielleute im M.-A. 1876; Barre, Über die Pfeiferbrüderschaft im Els. 1873; Schletterer, Gesch. d. Spielmannszunft in Frankr. 1884—1885. — Diez, Poesie d. Troubadours 1828; v. d. Hagen, Minnesänger, 4 Bde 1838; Schönbach, Anfänge d. deutsch. Minnesangs 1898; Stilgebauer, Gesch. d. Minnes. 1898; Runge, Kolm. Liederhdschr. 1896; Bernoulli u. Saran, Jenaer Liederhdschr. 1901; Mey, d. Meistergesang in Gesch. u. Kunst 1902. — Liliencron, R. v., Deutsch. Volkslied um 1530; Kürschners Nat. Lit., darin alles weitere. J. B. Weckerlin, Chansons populaires du pays de France 1903. — Wackernagel, d. deutsche Kirchenlied, 5 Bde 1862 ff.; Meister-Bäumker, d. kathol. deutsche Kirchenlied 2 Bde 1862 u. 1883. — Fröning, Drama d. M.-A.; Kürschners Nat. Lit.

V. Buch. Für die Theorie: Riemann s. o. Im übrigen Ambros, Gesch. d. Mus. Bd. III; in Bd. V Musikbeispiele; Palestrina von Baini 1828, deutsch 1834; kurze Biogr. v. Bäumker 1877; Lasso v. Bäumker 1878.

VI. Buch. Kretzschmar, d. venezianische Oper 1892, Goldschmidt, ital. Oper 1901 f.; Rolland, hist. de l'opéra avant Lully et Scarlatti 1895; Hamburger Oper: Chrysander (Allg. Mus.-Ztg. 1878/9). Nuitter u. Thoinan, Les Origines de l'opéra français 1866. — W. Nagel, Geschichte d. englischen Musik 2 Bde 1894 u. 1897. — Reißmann, das deutsche Lied 1861 u. 1874, Schneider, d. musikal. Lied 1863—1867; Friedländer, d. dtsche. Lied im 18. Jhdt. 1902; Winterfeld, Karl v., Joh. Gabrieli u. sein Zeitalter 3 Bde 1834; ders., d. evang. Kirchenges. 3 Bde 1843—1847. — Wasielewsky, Gesch d. Instrumentalmus. im 16. Jhdt. (1878), ders., Violine und ihre Meister 4. Aufl. 1904. — Weitzmann, Gesch. d. Klaviermusik 3. neu bearb. Aufl. von Max Seiffert 1 Bd 1899; O. Bie, Klavier u. seine Meister 1898. — Bitter, Zur Gesch. d. Oratoriums 1872; Spitta, d. Passionen von H. Schütz 1886.

VII. Buch. Händel von Chrysander 3 Bde 1858—1867, kurz von Volbach 1898. — J. S. Bach von Spitta 2 Bde 1873—1880, kurz von

Batka (Reclams U.B.); Gluck von A. Schmid 1854, Marx 1863, Reißmann 1882, kurz von Welti (Reclam).

VIII. Buch. Bitter, K. Ph. E. Bach u. W. Friedem. Bach 2 Bde 1868; Haydn von Pohl 1875 f., kurz von O. Schmidt 1898; Mozart von O. Jahn 3. Aufl. 1889—1891, Nohl 1876; Briefe in Auswahl v. Storck 1905.

IX. Buch. Beethoven von Thayer (nur fürs Biographische) 3 Bde 1866 bis 1879; Marx 5. Aufl. 1901, kurz Frimmel 2. Aufl. 1903; Briefe in Auswahl v. Storck 1905; Über Symphonien am besten Kretzschmars Konzertführer; Sonaten von Nagel 1903.

X. Buch. Schubert v. Heuberger 1902; Loewe v. Bulthaupt 1898; Meyerbeer v. A. Pougin 1864; Rossini v. J. Sittard 1882; Weber v. Jähns 1871, kurz von Gehrmann 1898; Marschner v. Münzer 1901; Lortzing v. Kruse 1898. — Chopin v. Liszt 4. Aufl. 1890; Fr. Nieck's 1889, kurz von Leichtentritt 1903; Schumann v. Wasielewsky 3. Aufl. 1880; kurz von H. Abert 1903; Mendelssohn v. Lampadius 1886. — Johann Strauß von Prochazka 1900; Storck, der Tanz 1903. — Berlioz von R. Louis 1904; Verdi v. Perinello 1900. — Rich. Wagner v. Glasenapp 3. Aufl. 6 Bücher seit 1894; Chamberlain 1896; G. Adler 1905, kurz von Kienzl 1904; Liszt v. Ramann 1880—1894, R. Louis 1900. — Brahms v. Kalbeck 1. Bd. 1904, Reimann 1898. Bruckner v. Louis 1905. — A. Seidl, Moderner Geist in d. deutschen Tonkunst 1900; H. Rietsch, Die Tonkunst in der 2. Hälfte des 19. Jhdts. 1900; Hugo Wolf v. Decsey 1903 f.; Smetana von Wellek 1895 f.; Tschaikowski von Modest Tschaikowski, deutsch v. Juon 1903 u. J. Knorr 1900. Zu den einzelnen Musikern vergl. Riemanns Musiklexikon. — Außerdem die musikalischen Schriften von Schumann (Auswahl bei Reclam); R. Wagner 10 Bde; Fr. Liszt 6 Bde; H. v. Bülow 6 Bde; H. Berlioz 10 Bde; Peter Cornelius 4 Bde. Die Ausgaben und die Briefwechsel im Verlag von Breitkopf & Härtel.

Personen- und Sachregister.

Die Hauptstellen sind durch Fettdruck hervorgehoben.

A.

Abälard, Peter 150.
Abert 705.
Abraham a Sta. Clara 576.
Abt, Franz 684. **718**.
Adam, A. Ch. 282. 689. **695**.
— de la Hâle **164**. 187. 285. 334.
Aegypter, Musik der 73.
Aeschylos 71. 93. **107**. 108. 110.
Agathon 110.
Agostini, Paolo 478.
Agricola, Mart. 388.
Ahle, J. R. 363. 462.
— J. G. 363. 462.
d'Albert, Eug. 283. **800**. 817.
Albert, H. 185. **358**. 361. 362. 462.
Albinoni 529.
Albrechtsberger, G. 645.
Alfarabi 66.
Alfred der Große 133.
Alkaios 71. 105. 126.
Alkmann 105.
Alkuin 134.
Allegri, Gregorio 479.
Allkunstwerk 94. 107. 108. **270**. 669. 670. 753.
Altgermanische Musik 139.
— Sänger 61. 140.
Altmann, Julius 64.
Altnordische Musik 139.
Amati, Andrea 386.
— Antonio 299.
— Niccola 386.
Ambros, A. W. 136. 161. 167. 176. 215. 218. 220.
Ambrosius, Bischof **127**. 129.
Anakreon 105.
André, Joh. 366. 583. 593.
Andreae, V. 814.
Anerio, Felice 478.
Anfänge der Musik 23.
Angelico, Fra 469.
Animuccia, Giov. **242**. 433. 435.
Ansorge, K. 817.
Antibuffonisten 566.
Antike, Musik der 69.
Antiphonar 130.
Aquino, Thomas von 138.
Araber, Musik der 64.
Archilei, V. 287. 367.
Archilochos 71. **104**. 126. 585. 586.
Arezzo, s. Guido von A.
Arianer, Musik der 126.
Arie 297. 300. 305. 317.
Arion 105. 106.
Ariost 297. 301.
Aristides Quintilianus 95.
Aristonikos 104.
Aristophanes 71. 110.
Aristoteles 60.
Aristoxenus 84. 85. 95. 99. **111**.
Arkadelt, Jakob 253.
Arnim, Bettina von 653.
Artusi 295.
Asiaten, Musik der 57.
Aspelmaier 585.
Assyrer, Musik der 80.
Astorga 351.
Atellanen 315.
Auber 282. 284. 370. 691. 692. **694**. 696. 706.
Audran, Edm. 743.
Auerbach, B. 704.
Augustinus 116. 124. 128. 277.
Ausonius 143.
Ayrer, Jakob 322.

B.

Babylonier, Musik der 80.
Bach, Ambr. 518.
— Anna Magd. 523.
— Christoph 518.
— Christoph d. Aeltere 518.
— Friedemann 524. 525. 532.
— Hans 517.
— Heinr. 518.
— Joh. 517.
— Joh. Christ. 519. 601.
— Joh. Seb. 2. 10. 11. 85. 92. 121. 185. 216. 221. 227 266. 272. 328. 347. 348. 349. 361. 362. 364. 372. 377. 379. 380. 383. 385. 397. 399. 400. 400. 409. 410. 412. 414. 416. 417. 427. 445. 448. 450. 451. 453. 454. 457. 467. 480. 481. 482. 489. 490. 492. 493. 494. 495. 496. 502. **510**. 551. 560. 563. 571. 572. 574. 575. 599. 601. 676. 682. 685. 697. 703. 709. 715. 722. 733. 800. 801. 808.
— Maria Barbara 521.
— Mich. 466. 518.
— Philipp Em. 463. 524. **579**. **600**. 602. 607. 643. 725.
— Regina 525.
— Veit 516.
Bäuerlein, J. G. 463.
Bäumker 181.
Baïf 336.
Baini 242. 244.
Baker, Th. 37.
Balakirew, M. 829.
Ballade 594. 595.

Ballett 276. 293. 307. 330. 334. 335. 337. 340. 425. 567. 688. 764.
Balthazarini 334.
Balzac 725.
Bambini 341.
Barberini, Kardinal 302.
Barden, keltische 143.
Bardi, Graf G. 288. 289.
— Paolo 290.
Barditus b. Germanen 142.
Barnu, Michel 51.
Basile 284.
Basilius, Bischof 125.
Batka, Rich. 536. 584. 591.
Bauernfeld, E. v. 680.
Baumbach, R. 704.
Beaujoyeux 334.
Becker, Alb. 481. 715.
Becker, R. 797.
Becker, V. Ed. 718.
Beethoven, Johann (Vater).
— Johann (Bruder) 642.
— Karl (Bruder) 642. 654.
— Karl (Neffe) 649. 653. 654.
Beethoven, L. v. 1. 2. 5. 10. 11. 17. 53. 55. 85. 190. 221. 222. 246. 283. 284. 310. 377. 379. 382. 384. 384. 401. 426. 457. 481. 482. 505. 512. 525. 533. 535. 536. 543. 545. 588. 604. 611. 612. 635. **639**. 668. 669. 670. 672. 675. 676. 678. 682. 686. 688. 690. 695. 696. 698. 700. 702. 703. 721. 723. 724. 732. 746. 759. 760. 766. 777. 780. 791. 793. 808. 811.
Beggars opera s. Bettleroper.
Bellini 307. **696**.
Benda 585. 766.
Bendix, Rob. 833.
Benecke, Max 30.
Benedikt XIV. 475.
Benediktiner 134.
Benevoli, Orazio 478.
Bennett, W. 736.
Benoit, Peter 717.
Berger, Ludw. 718. **724**. 732.
Berlioz 11. 22. 383. 384. 716. 722. 725. 729. **745**. 780. 808.
Bernabei 480.
Bernard de Ventadour 164.
Bernardi, Fr. 370.
Bernhard v. Clairvaux 89. 181.
Berno, Abt 136.
Bertini, H. 724.
Bertrand de Born 158.
Bettleroper 333. 498. 581.
Bibel, Musik in der 77.
Biblische Oper 324.
Bierbaum, O. J. 801.
Bihary, Joh. 52.
Billroth 34.
Bilse 740.
Binchois, Gilles 218.
Bird, William 18. 253. 406.
Bischoff, 818.
Bischoff, L. 765.
Bizet 11. 591. **805**.
Björnson 334.
Blasinstrumente 33.
Blech, Leo 283. **801**.
Blodeck, W. 820.
Blondel 160.
Blumner, Mart. 714.
Boccaccio 261.
Boccherini, L. 723.
Bodenschatz 465.
Böcklin, Arnold 677. 785.
Boehe, E. 814.
Böhm, Gg. 519.
Boëthius 99. 193. 196. 198.
Boieldieu 282. **693**. 706.
Boileau 352.
Bononcini, Giov. 351. 491. 497.
Bordoni, Faustina 313. 371.
Borodin, A. 825. **829**.
Bossi, Enrico 717.
Boudron 585.
Bouffes parisiens 743.
bouffons, les 341.
Brahms 2. 11. 53. 279. 384. 715. 720. 729. 739. 783. **789**. 795. 808. 823.
Brambach, K. J. 719.
Brandes 586.
Brandt, Marianne 701.
Breitkopf, J. G. 218. 580.
Brentano, Kl. 483.
Breuning, E. 643.
— St. v. 644.
Broadwood 395.
Brockes, Ratsherr 452. 496. 576.
Bronsart, H. v. 782. **809**.
Broschi, C. 370. 499.
Bruch, Max 714.
Bruckner, Ant. 2. 384. 738. 783. 784. **785**.
Brüll, Ig. 706.
Bruneau, A. 806.
Brunswick, Graf 647.
Brunswick, Therese 648.
Bücher, Karl 25.
Bühler, Gg. 50.
Bülow, Hans v. 55. 93. 782. **809**.
Bürger 221. 594.
Buffonisten 566.
Bull, John 18. 407.
Bulthaupt 554. 555. 556.
Bulwer 760.
Bungert, A. 706. **797**. 817.
Burckhardt, Jakob 234. 260.
Burgk, Joach. v. 447.
Burney 370.
Buxtehude 409. **415**. 445. 520. 529.
Byrd, s. Bird.
Byron 617. 641.

C.

Cabestaing, Guill. de 160.
Caccini, Fr. 297.
— G. 87. 288. 289. 290. 291. 345. 358. 367. 443.
Cäcilien-Verein 484.
Cäsarius von Arles, Bischof 142.
Caffarelli 370.
Cagliano 292.
Caldara 330. 351. 444.
Calderon 224.
Caletti-Bruni s. Cavalli.
Calsabigi 555. 563. 564.
Cambert 337.
Campra 340.
Cannabich, Chr. 602.
Cantus firmus 211.
Carduzzi 752
Carissimi 213. 300. 304. **350**. 368. 438. 440. 443. 444. 466.
Carmina burana 148.
Cavalieri, Emilio del 291. 322. 436. 443.
Cavalli **298**. 299. 302. 336. 337.
Cazzati, Mauritio 438.
Celano, Th. von 138.
Celtes, Conrad 230.
Cesti **298**. 299. 302.

Chabrier, A. 806.
Chaldäer, Musik der 82.
Chamberlain, H. St. 223.
Chaminade, C. 816.
Chamisso 684.
Champion, Jacq. 408.
Chansons, französische 158. **179**. 187. 337. 346. **352**. 365. 558. 578.
Charpentier 353. **807**.
Chateaubriand 641.
Chermak, Ant. 52.
Cherubini 284. 309. **480**. 666. 687. **689**. 751.
Chézy, Helmine v. 702.
Chinesen, Musik der 58.
Chopin 724. **725**. 729. 739.
Chor 105. 252. 563.
Choral, der 120, 128, 184. 194. 246. 446. 460. 463. 467. 474. 477. 530. 546.
Choral, gregorian. 128.
Chorgesang 184. 500. 595. 708.
Chrestien von Troyes 153.
Christmann, J. F. 463.
Chrysander 90. 326. 443. 493. **501**.
Chrysostemis 102.
Chrysostomus 126.
Cilea 808.
Cimarosa 318.
Cirillo Franco 231.
Clari 351.
Clementi, M. 724.
Coignet 585.
Colasse 353.
Colloredo, Graf H. v. 626.
Compères, Loyset 220.
Conradi 325.
Conti 330.
Corelli, Archangelo 325. **417**. 529.
Corneille 336.
Cornelius, Peter 719. 722. 780. 782. **802**. 816.
Corsi 278.
Corsini, Kardinal 302.
Coucy, Reg. de 160.
Couvérin, Frç. 353. **408**. 519.
Cramer, J. B. 724.
Cristofori, Bart. 394.
Crüger, Joh. 185. 461.
Cui, Caesar 828.
Curschmann, K. Fr. 684.
Curti, Franz 719.
Cuzzoni, Fr. 371.
Cymbal 49.
Czernohorsky 552. **820**.
Czerny, K. 646. **724**. 820.

D.

Dach, Simon 263.
Dalton 18.
Danican 342.
Dante 155. 224.
Dargomyzski, A. 826.
Daser, Ludw. 448.
David, Félicien
— Ferd. 733. **735**. 749.
— (König) 78.
Debussy, Cl. 806.
Dehn, S. 826.
Delacroix 745.
Delattre, Roland s. Lassus, Orlandus.
Delibes, L. 805.
Dellinger, Rud. 742.
Demaret 353.
Demodokos 61.
Deprès s. Josquin.
Detouches 340.
Deutscher Geist i. d. Musik 487 ff.
Deutsche Klaviermusik, alte 409 ff.
—s Lied 346. 348. 353—367. 674—685.
— Oper, älteste 320—329.
— Polyphonie, alte 247 ff.
Dichtung und Musik 270—285. 664. **668**. 672. 753.
Diderot 341.
Diebold 485.
Dietmar von Aist 168.
Diez 163.
Dirute 408.
Discantus 199.
Dittersdorf, K. Ditters v. **597**. 722.
Dohnanyi, E. v. 815.
Doles, J. Fr., 462.
Dommer 562.
Donatello 89.
Doni 368.
Donizetti 282. 697.
Dorn, Heinrich 728. **735**.
Dowland, John 254.
Draeseke, Fel. 716. 782. **815**. 817.
Draghi 443.
Drama und Musik 270—285.
dramma per musica 110.
119. 276. **278**. 290.
Drese 522.
Dreyschock, Fel. 740.
Dryden 332. 505. 506.
Dürer 8. 207. 222. 257. 469. 539.
Dufay, Guillaume 218. 219.
Duiffopruggar s. Tieffenbrucker.
Duni 317, 342.
Dunstable, John 218.
Durandus 136.
Durante 306. 311. 351.
Dussek, J. L. 724. 820.
Dvorák, A. 823.

E.

Ebeling, J. G. 185. 462.
Eberlein, Karl 588.
Eccard, Joh. 357. 465.
Eckhart, Meister 481.
Eichendorff 483. 684. 818.
Einstimmigkeit der Griechen 94.
Ekkehard I. 137. 145.
Ekkehard IV. 135.
Elgar, Edw. 717.
England, Choral in 183.
— Klaviermusik in 405 ff.
— Madrigal in 269 f.
Enna, A. 833.
Erigena, Scotus 195. 199.
Erlebach, Ph. H. 364.
Ernst, H. W. 55.
Esterházy, Graf Karl 679.
Esterházy, Fürst 609.
Ett, Mich. 480, 484.
Etüde 724.
Euklid 99.
Euripides 90. 93. 96. 99. **110**.
Evang. Kirchenlied **182**. 360. 460. 464.
Evang. Kirchenmusik 459—468.

F.

Falsettisten 211. 372.
Farinelli s. Broschi.
Fastnachtsspiele 199.
Fauré, G. 816.
Fauxbourdon 199.
Ferri, Balt. 369.
Festa, Constanzo 241. 245.
Fibich 589. **820**.
Field 724.
Fillmore, J. C. 38.

Finck, Heinr. 179. 249.
Fink, Herm. 229.
Finnische Musik 832.
Fischer, J. G. 712.
Flöte 416.
Florentiner Oper 276. **288**.
Flotow, F. v. 706.
Foggia, Franc. 439.
Fohi 59.
Forkel 248. 528.
Forster, Georg 179.
Fra Angelico 469.
Franck, Cäsar 717. 816.
— J. W. 363.
— Melchior 461. 465.
— Mich. 357.
— Sal. 541.
Franckh, Math. 604.
Frank, E. 796.
Franko von Köln 202.
Franko von Paris 202.
Franz, Rob. 11. 525. **685**.
Franz von Assisi 165.
Französische Klaviermusik, Oper, Chanson u. s. w. s. betr. Stichwörter.
Frescobaldi, Gir. 408. 409. **411**. 412. 414. 529.
Friberth 596.
Friedländer 356. 364. 578. 579. 580. 592.
Friedrich II., der Große, 313. 370. 418. 499. 524. 533. 601.
Friedrich II., Deutscher Kaiser, 165.
Friedrich Wilhelm II. 635.
Froberger, Joh. Jac. 409. **414**. 415. 416.
Frottole 228. 252.
Fuchs, Alb. 276. **817**.
Fuge, die **398**. 514. 530.
Fux, Joh. Jos. **330**. 444.

G.

Gabrieli, Andrea 237. 267. 408. 411. 420.
— Giovanni 237. 267. 411. 420. 454.
Gade, Niels W. 736.
Gänsbacher 483.
Gaetano, Maiorano 370.
Gafor, Franchinus 66. 128.
Galilei, Vinc. 289. 345. 436.
Gallus, Jak. 448.
Galuppi 312.
Gandolfi 290.
Gast, G. 817.
Gates, Bernh. 503.
Gay 498.
Geiger, Lazarus 25.
Geijer, G. 833.
Geißlerlied 181.
Geistliches Lied 180.
Geistliche Musik 426.
— Oper 440. 442.
—s Schauspiel 185. 432.
Gellert 575. 579. 580.
Gemeindechoral 460.
Geminiani, Franc. 417.
Genée, Rich. 742.
Generalbaß **351**. 395.
Gentz 35.
Georg I. von England 496.
Georg II. von England 503.
Gerhard, Paul 185. 461.
Gernsheim, Friedr. 715.
Gervinus 502.
Gesangskunst 178. 307. 324. 367.
Gesangsposse 573.
Gesualdo 253.
Gevaërt, F. A. 85. 86. 130.
Geyer, Ludwig 759.
Giacomelli 442.
Gibson, Bischof von London 503.
Giordano, U. 808.
Glazunow, A. 831.
Gleim 580.
Glinka, Mich. Jw. 824. 825.
Gluck 10. 86. 222. 276. 282. 301. 304. 309. 310. 312. 314. 317. 339. 340. 343. 372. 429. 458. 479. 489. 505. **550**. 571. 574. 580. 581. 584. 596. 597. 602. 611. 628. 631. 686. 687. 689. 691. 695. 697. 698. 746. 748. 756. 818.
— Marianne 557.
Godard, B. 816.
Görner, Joh. 578.
Goethe 1. 10 89. 191. 225. 262. 279. 316. 317. 365. 489. 510. 514. 515. 516. 538. 546. 559. 569. 580. 583. 585. 589. 593. 614. 615. 617. 634. 641. 652. 653. 654. 676. 677. 732. 744. 745. 746. 764. 775 791. 818.
Götz, Herm. 795.
Goldmark, K. 706.
Goldoni 312.
Goldschmidt, A. v. 797.
Goliarden 148.
Gottfried von Straßburg 82. 152. 153. 181.
Gottsched 576.
Goudimel 241.
Gounod 11. 226. 282. 284. **804**.
Gouvy, Th. 736.
Gräfe, J. Fr. 577.
Grammann 705.
Gratiani, Bonifazio 439.
Graun, Heinr. 313. 442. 611.
Greco 311.
Gregor I., d. Große, **129**.
Gregor II. 130.
Gregor IX. 239.
Gregor von Tours 132.
Gregorianischer Choral 90. **128**.
Greith 485.
Grell, Ed. 714.
Grétry 222. 282. **342**. 408.
Griechen, Musik der 5. **83**. 193.
Grieg, Edvard 834.
Griesinger 607.
Grigny 519.
Grillparzer 680.
Grimm 339. 341.
— Baron 566.
Grimmelshausen 576.
Grossi 408.
Grunsky 665.
Guarini 286.
Guarneri, Andr. 386.
- G. Ant. 386.
Günther, Chr. 348, 576.
Guido von Arezzo 129. **197**. 204. 205. 389.
Guillard, Franç. 569.
Guilmant, A. 816.
Gumbert, Ferd. 684.
Gungl 740.
Gutenberg 217.
Gyrowetz, Ad. 723.

H.

Haberl, Frz. X. 218. 242. 485.
Hadrian, Kaiser 112.
Hadrian, Papst 134.
Häckel, Ernst 63.
Händel 2. 10. 121. 269. 275. 310. 311. 314. 327 328. 333. 351. 364. 370

371. 372. 383. 385. 400. 415. 417. 426. 427. 428. 429. 431. 439. 444. 452. 453. 454. 480. 489. **490**. 511. 539. 540. 551. 552. 553. 554. 559. 560. 562. 563. 571. 574. 611. 612. 685. 692. 697. 709. 715. 717. 776.
Hagedorn 576.
Hagen, H. Fr. v. d. 168.
Hagen, Karl 39.
Hâle, Ad. de la **164**. 187. 285. 334. 745. 807.
Hallén, A. 833.
Halévy, F. E. 691.
Haller 485. 576.
Hallström, J. 833.
Hamburger Oper 323. 329.
Hammerschmidt, Andr. 363. 438. 466.
Han, Ulrich 217.
Hansjakob, Heinr. 434.
Hanslick, Ed. 16 17. 48. 91.
Harsdörffer 322
Hartmann (Bened.-Pater) 717.
— E. 736. 833.
— J. P. E. 736.
— von Aue 166.
Hasler, Leo 423.
Hasse, Faustina 313.
— Joh. Ad. 311. **313**. 340. 371. 442. 611. 623.
Haßler, H. L. 355. 423. 465.
Hauptmann, Gerh. 590.
— Moritz 733. 735.
Hausegger, Fr. v. 487. 540. 542.
— Siegm. v. **814**. 817.
Hausmusik 264 268. 345. 366. 513. 573. 614. 676. 683. 685.
Haußmann, Val. 357. 423
Haydn, Josef 2. 10. 18. 304. 311. 365. 384. 409. 444. 480. 482. 483. 573. 574. 587. 596. 597. 602. **603**. 626. 632. 644. 645. 647. 689. 695. 697. 709. 713. 721. 722. 738. 791.
— Mich. 480. 606. 722.
Haye, de la 337.
Hebbel 221. 571. 572.
Hebräer, Musik der 77.
Hegar, Fr. 719.
Hegel 696.
Heidegger 498.
Heine, H. 3. 684. 725. 726. 761. 764.
Heinrich von Burgund 165.
— — Laufenberg 182.
— — Morungen 167.
— IV., König von Frankr., 290. 366.
Heinse, W. 3.
Heller, St. 725.
Hennig 732.
Henrici, Chr. Fr. 541.
Henselt, Ad. 725.
Herder 221. 261. 426. 427. 445. 508. 587.
Hermannus Contractus 136. 138.
Herodot 76. 102.
Hérold 282. **694**.
Hervé 742.
Herz, H. 724.
Herzogenberg, H. v. 715
Heß, Ludw. 818.
Hessen, Moritz von 454.
Heuberger, Rich. 742.
Hiller, Ferd. 735.
— Joh. Ad. **581**. 582. 583. 643.
Hobrecht, Jakob 210. 219. 447.
Hoffmann, E. T. A. 673. 674. **698**. 758.
Hofheimer, Paul 249. 405.
Hofmann, H. 705.
— L. 596.
Holstein, Frz. von 705.
Holzbauer 584. 602.
Holzer, Mich. 675.
Homer 56. 71. 103. 115. 139. 140. 652.
Horaz 71.
Huber, Hans 815.
Hucbald 132. **196**. 203. 204.
Hünten, Frz. 724.
Hüttenbrenner 680.
Hugo, Viktor 9. 488. 745. 751.
Humanismus 229. 260. 472.
Hummel, J. N. 724.
Humperdink 591. 706. **798**. 799.

J.

Jannequin 745.
Japaner, Musik der 61.
Japart, Joh. 220.
Jaques-Dalcroze, E. 815.
Ibsen 791.
Jean Paul 728.
Jensen, Ad. 684.
Jérôme Napoleon 652.
Jesuitendrama 436.
Iffland 603.
Ignatius, Märtyrer 125.
Inder, Musik der 61.
Indianermusik 37.
d'Indy, V. 816.
Ingegneri 294.
Instrumentalmusik 372. 395. 527. 613. 635. 681. 721. 808.
Instrumente 30. 67. 73. 101. 143. 385.
Joachim, Amalie 792.
Joachim, Jos. 55. 721. **809**.
Johannes Diaconus 133.
Jomelli 311. 566.
Jones, Sidney 743.
Josef II., Deutscher Kaiser, 597. 622. 630. 632.
Josephson, A. 833.
Josquin, Deprès 213. 214. 215. **219**. 229. 355. 811.
Isaac, Heinrich 179. 248. 249. 360.
Isouard 282. **693**.
Italienische Oper 285 bis 343. 695.
Julius III. 243.
Juon, Paul 831.

K.

Kahn, Rob. 815.
Kalkbrenner, F. 724.
Kammerduett 351.
—kantate 345. **349**.
—musik 351. 573. 681. 722.
—sonaten 401. 417.
Kanon 209.
Kantate **349**. 466. 538. 546.
Kaphesias 111.
Karl d. Große 133. **134**. 145. 156.
— II., von England 332.
— IV., Deutscher Kaiser, 149.
— V., Deutscher Kaiser, 262.
— VI., Dentscher Kaiser, 370.
— IX., von Frankreich 251.
— Eugen von Württemberg 311.

Karman, Demet. 51.
Kathol. Kirchenmusik 468.
Kaun, Hugo 814.
Kayser, Chr. 316. 583.
Keiser, R. **325**. 364. 452. 496. 519.
Kerner, Just. 684.
Kiel, Friedr. 714. 788.
Kienle, Ambros 475.
Kienzl 584. **798**.
Kiesewetter 66. 291.
Kinkel, Gottfr. 40.
Kinsky, Ferdinand 652.
Kirchenlied, Evang. **182**. 355. 360. 460. 464.
— Katholisches 180. 355.
Kirchenmusik, Evang. 459.
— Kathol. 233. 468.
Kircher, Athanasius 98.
Kirchliche Musik 426—459.
Kirchner, Th. 737.
Kistler, Cyrill 799.
Kittl, J. F. 821.
Kjerulf 834.
Klassizismus 673.
Klavichord 389.
Klavier, das 377. 382. **387**. 397. 527.
Klaviermusik **403**. 531. 534. 599. 682. 723. 725.
Klavizimbel 389.
Klein, Bernh. 714.
— C. 707.
Klemens August, Kurfürst von Köln 642.
Klindworth 782.
Klonas 103.
Klopstock 222. 314. 489. 556. 557. 559. 560. 564. 576. 577. 580.
Klose, Fr. 814.
Klughardt, Aug. 715.
Knecht, J. H. 462.
Koch, H. G. 582.
Koenen 485.
Körner, Th. 713.
Koeßler, H. 815.
Köstlin, H. A. 463. 512.
Komische Oper **314**. 341. 803.
Konrad II., Kaiser, 135.
Konradin von Hohenstaufen 165.
Konservatorien 721.
Kontrapunkt **188**. 398. 543.
Konversationsoper 283.
Konzil von Trient 472. 473.
Kopernikus, Nic. 262.
Kovarowic, K. 820.
Kozeluch, L. A. 723. **820**.
Kralik, Rich. von 126.
Kraus, Fr. X. 122. 123.
Krause, Chr. G. 578.
Kremberg 364.
Kretschmer 705.
Kretzschmar 298. 299. 362. 420. 423. 425. 439. 442. 465. 505.
Kreutzer, Konr. 687. **704**. 718.
Krieger, Ad. 364.
— Joh. 364.
Krutschek 475.
Kücken, Fr. W. 684. 718.
Kürenberger 168.
Kuhnau, Joh. **409**. 416. 416. 463. 520.
Kunstgesang 343.
— evang. kirchl. 465.
Kunstlied, weltliches i. Mittelalter 150.
Kuntzen, Ad. K. 578.
Kunzen, J. P. 535.
Kuppelwieser 680.
Kurrenden, die 466.
Kurtz, Jos. 597. 608.
Kusser, J. S. 325.

L.

Labitzky 740.
Lachner, Franz 680. **723**.
Lachner, Vinz. 718.
Lacombe, P. 816.
Lämmerhirt, Elisabeth 518.
Lambert 336. 352.
Lambo 578.
Lamprecht 156.
Lang, Josefine 683.
Langer, Ferd. 705.
Lanner, Jos. 740.
Lasos 107.
Lassen, Ed. 817.
Lassus, Orlandus **249**. 265 287. 355. 357. 448. 480. 489.
Lauremberg 576.
Lautenmusik 344.
Lavotta 52.
Lechner 355.
Leclair, Jean Marie 418.
Lecocq 743.
Leffloth, J. M. 535.
Legouvé 747.
Legrenzi 298. 529.
Leitmotiv 587. 766.
Leo, Leonardo 306. **311**.
Leo X. 243.
Leoncavallo 629. **807**.
Leopold I. Kaiser 443.
Leopold II. 636.
Leschetizky, Th. 739.
Lessing 550. 583. 661.
Lichnowsky 647.
Lied, das 150. 170. 343. 348. 353. 363. 374. 575. 674—685. 816.
— das geistliche 180, 247.
Liedertafel 595. 710.
Liliencron, R. von 161. 162. 167. 172. 177.
Lincke, Paul 742.
Lindblad, Fr. 833.
Liszt, Franz 2. 11. 22. 38. 41. 46. 47. 49. 50. 52. 54. 55. 56. 486. 505. 525. 589. 664. 672. 673. 678. 681. 716. 721. 722. 725. 729. 739. 748. 749. 769. **775**. 783. 785. 789. 800. 808. 816. 821. 822. 823. 833.
Lobkowitz, Fürst Josef 646. 647. 652.
Locatelli, Pietro 417.
Loewe, Karl 38, 596. **685**. 716. 766.
Logau 576.
Logroscino 317.
Lohse 283.
Lortzing, Alb. 283. 687. **707**. 795.
Lotti, Antonio 479.
Louis, R. 814.
Loyola, Ignatius v. 436.
Luca Marenzio 253.
Ludwig II., König von Bayern 773.
Ludwig XIV., König v. Frankr. 181. 302. 336. 338.
Ludwig, Prinz von Württemberg 700.
Lully 222. 281 **338**. 353. 416. 424. 425. 566. 567. 600.
Lureto 368.
Luther 48. 137. **182**. 184. 185. 220. 222. 355. 360. 404. 446. 465.

M.

Machault, Guill. de 164.
Madrigal 236. 237. 246.

250. **252.** 286. 287. 331. 344. 349. 354. 455. 458. 461.
Mälzl 663.
Männerchorwesen 708.
Maffei, Scipio. 394.
Mahler 384. **814.** 816.
Maillart 805.
Maiorano, Gaet. 370.
Malherbe 748.
Manuel, Nic. 171.
Manzoni 752.
Marcello, B. 351. 479.
Marcellus 135.
Marcellus II. 243.
Marchand, J. L. 519. 522.
Marenzio, Luca 253.
Marie Antoinette 566.
Marini 417.
Marius 394.
Marschalk, Max 590.
Marschner, Heinr. 222. 283. 588. **703.**
Martini, Padre 480. 723.
Marx, A. B. 97. **714.**
Mascagni 309. 590. **807.**
Massenet 805.
Mattheson 325. **326.** 444. 445. 453. 505.
Matthison 20.
Maximilian I., Kaiser 173. 179. 210.
Mayrhofer 676. 680.
Meder, Musik der 82.
Medici, Cosmo von 289.
— Kathar. von 334.
— Maria von 290.
Mehrstimmigkeit 111. **188.**
Méhul, E. Nic. 690.
Meinardus, L. 715.
Meinloh von Sevelingen 168.
Meistersang **169.** 322.
Melanippides 110
Melodrama 107. **584.**
Melzi, Fürst von 552.
Mendelssohn, Arnold 817.
— Moses 732.
Mendelssohn-Bartholdy 484. 512. 525. 548. 579. 588. 683. 714. 721. 722. 724. 729. **732.** 737.
Ménétriers 159.
Mensur 192. 205.
Mercadante, Sav. 697.
Merulo, Claudio 237. 408. 411.
Mesomedes 98.
Messager, A. Ch. 282. **743.**
Metastasio 329. 442. 553. 608.
Methfessel 579. **718.**
Métras, Olivier 740.
Mettenleiter 484. 485.
Meyerbeer 282. 284. 309. 687. 691. **692.** 701. 723. 725. 729. 751. 761. 762.
Michelangelo 89. 92. 119. 222. 240. 246. 469. 472. 481. 545. 667.
Millöcker, Karl 742.
Milton 332. 506.
Mingotti 329.
Minnesang 18. 147. 153. **165.**
Minstrels 159.
Mitterer 485.
Mörike 786. 818.
Mohammed 64.
Molière 337. 352.
Molitor 217. 229. 231. 232.
Monsigny 342.
Monteverdi **294—297.** 302. 305. 336. 375. 425. 477. 478.
Mooser, Lud. 394.
Morales, Christofano 241.
Morley, Thomas 253.
Morphy 344.
Morzin, Graf 609.
Moscheles, Ign. **725.** 733. 735.
Moscherosch 576.
Moschos 111.
Moser, Joh. 395.
Moszkowsky, M. 739.
Motanabbi 158.
Motette, die 164. 235. 248. 447. **465.**
Mozart, W. A. 2. 10. 18. 85. 120. 221. 222. 246 282. 284. 309. 318. 384. 395. 411. 429. 444. 480. 481. 482. 483. 512. 562. 563. 569. 573. 574. 580. 583. 586. 596. 597. 604. 606. 610. 611. 612. **614.** 643. 647. 651. 676. 688. 689. 692. 695. 696. 698. 703. 706. 721. 722. 746. 751. 775. 776. 791. 795.
— Konstanze 627.
— Leop. 602. 621.
— Maria Anna 621.
Müller, Wenzel 598. 698.
Muffat, Gg. 416. 424.
Murillo 469.
Muris, Joh. de 202.
Musik, geistliche 426.
— kirchliche 426.
Musik und Dichtung 464. **668.** 672. 753.
Musikdrama 87. 94. 107. **270.** 290. 293. 297. 305. 310. 331. 337. 372. 374. 380. 408. 428. 433. 494. 504. 551. 555. 556. 562. 565. 584. 590. 591. 628. 670. 681. 689. 703. 704. 752. 753. 796.
Musikfeste 708.
Mussorgski 829.
Mysterien 97. 115. 185. 285. 315.

N.

Nägeli, H. G. 711.
Nagel, Willibald 333.
Nanini, 479.
Napoleon I. 613. 617. 640. 641. 651. 663. 690. 699.
Naturmusik 15.
Naumann, J. G. 313. 584.
Neander, Joach. 462.
Neefe, Chr. G. 583. 643.
Neidhart von Reuenthal 147. 167. 174. 360.
Neri, Filippo 242. 246. 431. **435.** 438. 477.
Nero 82.
Neßler 705.
Nestroy 741.
Neumann, Angelo 774.
Neumark 363.
Neumeister, Erd. 541.
Neumenschrift 132.
Nicodé 384. 814.
Nicolai, O. 707.
— Phil. 461.
Niederländer, Musik der **206.** 225. 228.
Nietzsche 96. 771. 790.
Nikisch, A. 55.
Nivers 519.
Noiré, Lud. 25.
Notturno 724.
Nordraak, R. 834.
Notendruck 217.
Notker Balbulus 135. 137.
— Labeo 135.
— Teutonicus 143.

O.

Ochetus 201.
Offenbach, J. J. 3. **743**.
Okeghem, Jean de 219.
Olenos 102.
Oper, die 270. 285—343. 556. 629. 686. 697—708. 794. 795.
— Deutsche älteste 320 bis 329.
— Englische 331.
— Florentiner 288. 381.
— Französische 334. 688. 804.
— Geistliche, 324. **440**. 442.
— „Große" 335. **691**.
— Hamburger 323—329.
— Italienische 285. 695. 807.
— Komische 286. 308. 309. 341. 689. 803. 806.
— Neapolitanische 299. 301. **302**.
— Venezianische 292.
Opera buffa 282. 284. 303. 308. **314—319**. 581. 582. 689. 706.
— seria 275. 282. 303. 308. 309. 311. 314. 553. 582. 623. 687. 689. 690. 697.
Operette 567. 573. 737.
Opitz 321. 358. 458.
Oratorium, das **426**. 439. 450. 460. 477. 486. 492. 494. 497. 499. 506. 508. 612. 613. 709. 716. 717.
Orchester in der Oper
— d. Florentiner 291.
— bei Monteverdi 296 f.
— bei Scarlatti 304.
— d. Venetianer 299. 302.
— in der Oper Seelevig 323.
Orchestermusik 375. **418**. 573.
Orchesterstil 613.
Orchestersymphonie 602.
Organum 196.
Orgel 195. 377. 382. 387. 397. 527. 530.
Orgelmusik **411**. 527. 529.
Orpheus 102.
Osiander 355. 465.
Ossian 140. 652.
Otfried 133. 138.
Otto, Jul. 718.
Ouvertüre 304. 339. 425. f. auch Symphonie.

P.

Paccini, Giov. 697.
Pachelbel 409. **415**. 519.
Pacius, Fr. 832.
Paësiello 282. **318**.
Paganini 55. 777. **781**.
Palestrina, 2. 8. 121. 190. 213. 215. 221. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 233. 240. 241. **242**. 249. 250. 265. 267. 330. 355. 433. 468. 473. 476. 478. 489. 510. 543. 715. 786.
Pallavicino 329.
Panfili, Kardinal 492.
Pape, H. 363.
Parakataloge 104.
Pasquini, Bernardo 412.
Passacaglia 529.
Passion, die **445**. 450. 547.
Pasticcio 275. 314.
Pater, Walter 259.
Patrick 133. 143.
Paul IV. 243. 246.
Paulus Speratus 171.
Paumann, Konr. 403. 405.
Peire von Auvergne 160.
Peire Vidal 164, 166.
Pergolesi 317. 341.
Peri, Jacopo, 87. 278. 289. 290. 293. 443.
Perosi, Lorenzo 486. **717**.
Perrin 337.
Perser, Musik der 82.
Pesne 221.
Petrarca 253.
Petrucci, Ottaviano 217. 220. 253.
Petrus, Benediktiner 134.
Peurl, Paul 423.
Pezold, Chr. 535.
Pfitzner, H. **798**. 817.
Pfohl, F. 817.
Philidor 342.
Philoxenos 110.
Phönikier, Musik der 82.
Phrynis 110.
Piccini 313. **317**. 566. **567**.
Piel 485.
Pierre de la Rue 220.
Pindar 98. 106. 126.
Pipin 132.
Pipo 497.
Pistocchi, F. A. 369.
Pius IV. 244.
— VI. 313.
— VII. 318.
— X. 476.
Planquette, Rob. 743.
Plato 16. 60. 95. 110. 289.
Pleyel, J. 611. 646. **723**.
Plüddemann, M. 817.
Poitiers, Wilhelm von, Graf 150.
Polyphonie 188.
Ponte, Lor. da 632.
Porpora 311. 351. 608.
Porsile 330.
Post, H. 464.
Postel 452.
Potta, P. C. 80.
Prätorius, Jacob 414. 465.
— Joh. 323. 465
— Michael 357. 392. 393.
Proch, H. 683.
Programm-Musik 105. 407. 410. 424. 425. 662. 663. 808. 810.
Proske 484.
Puccini 808.
Purcell 305. 308. **332**.
Puy Laurens 157.
Pythagoras 20. 60. 74. 106.

Q.

Quantz, J. J. 370. **418**. 463.
Quinault, 338. 567.
Quintilian Aristides 95. 389.

R.

Racine 569.
Raff, J. J. 782. **809**.
Raffael 92. 222. 246. 469. 510. 614. 617.
Raguenet 339.
Raimund 741.
Rameau, J. Ph. 193. 281. **340**. 408. 425. 553. 566. 567.
Ramler, K. W. 578.
Rappoltsteiner Pfeiferkönigtum 150.
rappresentazioni sacre 433. 436.
Ratpert 135.
Redly 39.
Reformation 472 f.
Reger, Max 815.
Regnault de Coucy 160.

Reichardt 580. 583. 587. **592**. 718.
Reimann Heinrich 54. 789.
Reinecke, Carl 736.
Reinick, Rob. 684.
Reinken J. A. 323. 409. 414. 519. 523.
Reinmar von Hagenau 167.
— von Zweter 166.
Reinthaler, K. M. 714.
Reisenauer, Alfr. 817.
Reißiger, K. G. 683.
Reißmann 431.
Renaissance 7. 229. 259. **265**. 472.
Reutter, Gg. 605.
Revolution, Französische 640. 644.
Reyer, L. E. 806.
Reyser, Jörg 217.
Rezitativ bei Bach 542.
— b. d. Florentinern 288 ff.
— Monteverdi 296.
— Purcell 305, 333.
— Scarlatti 305.
— Venedig **302**.
Rhapsodie 778. 792.
Rheinberger, Jos. 486. 528. **715**.
Rheineck, Chr. 595.
Rhythmus 28. 116. 463.
Richter, Hans 55. 774.
— Ludwig 422. 707.
Riedel, Karl 455.
Riehl, Fr. W., 468. 470.
Riemann, H., 191. 194. 200. 210. 217.
Ries, Ferd. 646. **723** 724.
Rietz, Julius 733. **735**.
Rimsky-Korsakow, N. 829.
Rinuccini 278. 289. 321. 336.
Rist 363.
Ritter, A. **800**. 817.
Ritter, Herm. 386.
Rivo, Rudolf von 128.
Robert II. König v. Frankreich 138.
Rochlitz 657. 702.
Rolla, Carlo 438.
Rom, Kirchenmusik 239 ff.
— Musik im antiken 70, 112.
Römische Schule 240 ff.
Romantik 673. 686. 744.
Romanus, Benediktiner 132. 134.
Ronger, Flor. 742.
Rore, Cyprian de, 236. 447.
Rosmer, Ernst 591.
Rossini 2. 275. 282. 311. 318. 691. 692. **695**. 698. 699.
Roullet, François du 567.
Rousseau 339. 341. 369. 564. 565. 567. 582. **585**. 586.
Rozkosny, Jos. 820.
Rubens 469. 545.
Rubinstein, Ant 55. 533. 716. **831**.
Rudolph, Erzherzog 652. 657.
Rückert, Fr. 684.
Rüfer, Ph. 797.
Runge, Paul 161. 181.
Rungenhagen, Ph 714.
Ruodlieb 156. 174.
Russische Musik 824.

S.

Sacchini 312. 566.
Sachs, Hans **169**. 322.
Sängerwettstreit 718.
Saint-Saëns 11. 282. 284. 717. 806. **816**.
Sakadas 105.
Salieri 604. 625. **631**. 676. 692. 698.
Salomo 75. **79**.
Sammartini 552. 623.
St. Evremond 339.
St. Gallen 134.
Sand, G. 725.
Sappho 105. 126.
Savonarola 432.
Scaliger, J. C 392.
Scarlatti, Aless. 304—306. 311. 313. 333. 351. 368. 409. **425**. 477. 478. 600. 601. 602.
Scarlatti, Dom. 408. 600.
Scharwenka, Ph. 739.
— X. 739.
Schauspiele, die geistlichen 185. 432.
Scheffel 704.
Scheidemann, Heinr. 323. 363. 414.
Scheidt, Sam. 356. 406. **414**.
Schein, Joh. Herm. 355. 356. 461.
Scheinpflug **814**. 817.
Schelle, E. 431.
Schenck, Jos. 598.
Schering, A. 431. 438. 535.
Scheuenstuhl, Mich. 535.
Schikaneder, E 631. **636**.
Schiller 18. 587. 593. 594. 634. 652. 678.
Schillings 386. 591. **797**. 817.
Schindler 2.
Schlaginstrumente 33.
Schlegel, Friedr. 483.
Schmidt, L. 608.
Schneider, Friedr. 713. 718.
— Louis 631.
Scholz 705.
Scholze, J. A. 367.
Schop 363.
Schopenhauer 1 8. 222. 273. 274. 279. 488. 670. 696.
Schott, Gerh. 324.
Schrems 484.
Schröder-Devrient, Frau 651.
Schröter, C. G. 394.
Schubart, Chr. Fr. D. 395. **595**. 597.
Schubert 2. 11. 53. 345. 483. 542. 587. 592. 596. 672. **674**. 684. 696. 698. 719. 724. 732. 738. 775. 777.
Schubiger, Anselm 135.
Schütz, H. 321. 325. 348. 354. 356. 358. 438. 449. 450. **454**. 466. 467. 488.
Schultz, Chr. 448.
Schulz, J. A. P. 365. 565. 583. **594**.
Schumann, Clara 684. 727. 728 729. 731.
— Gg. 815.
— Rob. 11. 213. 512. 525. 531. 588. 684. 722. 725. **726**. 737. 765. 789. 792.
Schwind, Moritz v. 680.
Sebastiani, Johann 450. 451.
Sebor, K. 820.
Seidl, Arthur 227. 584.
Selle, Th. 363.
Selneccer 447.
Senesino 370. 499.
Senfl, Ludwig **179**. 230. 249. 354.
Sequenz **136**. 186.
Sgambati, G. 816.
Shakespeare 19. 279. 331. 333. 406. 559. 560. 588.

614. 633. 634. 744. 746. 755. 760. 761.
Shelley 641.
Sibelius, J. 832.
Sibylla von Württemberg, Herzogin 415.
Silbermann, Gottfr. 387. 394. 528.
Silcher 91. 366. 579. **711**. 718. 719.
Silvester, Pabst 125.
Simonides 106.
Sinding, Chr. 834.
Singspiel 282. 286. 316. 322. 323. 557. 573. **581**. 597. 631. 698. 742.
Sixtus IV. 240.
Sixtus V. 245.
Sixtinische Kapelle 240.
Skandinavier 833.
Skroup 820.
Skuchersky 820.
Smetana, Fr. 821.
Socrates 110.
Södermann, A. J. 833.
Solmisation 205.
Sommer, Hans 797. 817.
Sonate, die 401. 410. 417. 610.
Sonatensatz 601.
Sophocles 93. **107**. 110.
Spangler 606.
Spaun, H. von 679. 680.
Sperontes 366. 577.
Spielmannsmusik 145.
Spieloper 284. 693.
Spieß, H. 792.
Spinelli 808.
Spinetus, Joh. 393.
Spitta, Ph., 366. 456. 512. 532.
Spohr, Louis 283. **698**. 721. 735.
Spontini 284. 309. **690**. 692. 751. 762.
Sprachgesang, griechischer 87.
Sserow, A. N. 827.
Stabreim 143.
Staden 322.
Stainer, Jac. 386.
Stamitz, J. 602. 820.
Steffan, J. A. 596.
Steffani, Agostino 351. 480. 496.
Stegreifkomödien 315.
Stehle 485.
Stenhammar, W. 833.
Stephani 447.
stile recitativo oder rappresentativo 287. 290. 296.
Stojowski, L. 739.
Stradivari 386.
Strauß, Dav. Friedr. 135.
— Joh., der Ältere 740.
— Joh., der Jüngere 740. **741**.
— Rich. 17. 197. 380. 384. 445. 569. 591. 671. 672. 738. 780. 797. **810**. 816.
Streicher, Nanette 655.
— Th. 818.
Streichinstrumente 67. 144.
Streichquartett 609. 610.
Streletzki, A. 739.
Strozzi 336. 436.
Strungk 325.
Stumpf, C. 38.
Süßmayer 638.
Suite, die **400**. 408. 421. 521. 600.
Sullivan, A. 743.
Sulpicius 134.
Suppé, Franz von 742.
Svendsen, S. 834.
Svoboda 59.
Sweelinck, J., Piet. 413. 415.
Swieten, van 612. 647.
Symphonie, die 301. 304. 384. 402. **425**. 458. 532. 600. 602. 609. 610. 621. 660. 810.

T.

Tacitus 139. 141.
Tallis, Thomas 253.
Tannhäuser 147.
Tanz, der, 30. 105. 399. 407. 573. **737**.
Tanzmusik 738.
Tappert 765.
Tartini, Guiseppe 417.
Tasso 224. 253. 301.
Taubert, Wilh. 735.
Tausig, K. 782. **809**.
Telemann G. Ph. 326. **328**. 362. 445. 451. 452. 453. 467. 496. 538. 578.
Terpander 103.
Terradeglias 312.
Tertullian 124.
Terzago 329.
Teschner 461.
Tesi, Vittoria 491.
Thalberg, S. 725.
Theile, Joh. 325. 444.
Thibaut, König von Navarra 161.
Thimotheos 110.
Thomas, Ambr. 805.
Thomas (Trouvère) 152.
Thuille, Ludwig 801.
Tieck, Ludwig 525. 545. 674.
Tieffenbrucker 386.
Tinel, Edg. 717.
Tischer, J. Nik. 535.
Tomascek 821.
Tonsystem 38. 58. 62 65. 100. 131.
Torelli, G. 417.
Tosi, P. Fr. 369.
Touche, G. de la 569.
Traëtta 312.
Tramontini V. T. 370.
Treitschke 651.
Tridentiner Konzil 244. 472. 473.
Tritonius, Petrus 230.
Trommel 34.
Troubadours 154. 158.
Trouvères 159.
Tsay-Yu 58.
Tschaikowski, P. J. 829.
Tschechische Musik 820.
Tschirch 718.
Tuballino S. 436.
Tuma, Fr. 820.
Tuotilo 135. 138.

U.

Ulibischew 765.
Ulrich von Liechtenstein 166.
Umlauft 283.
Ungher, Karoline 659.
Urspruch, A. 801.
Ursprung der Musik 23 ff.

V.

Vaganten 148.
Vaudeville 743.
Vecchi, Oratio 287. 448.
Vehe, Michael 184.
Venedig, Musik in 234. 267. 292. 300. 336.
Ventadour, Bernard de 164.
Veracini, Ant. 417.
— Fr. M. 417.

Verdi, Giuseppe 11. 282. 307. 309. 717. **750**. 801. 807.
Verovio, Simon 217.
Viadana 291. 345. 351. 408. 477. 482.
Vicentino 231.
Vidal, Peire 164. 166.
Vierling, G. 714.
Vilanelle 354.
Vincenz, Herzog v. Mantua 294.
Vinci, Leonardo 311.
— L. da 262.
Violine 416.
Viotti 418.
Virdung, Seb. 390. 392. 393.
Virtuosentum 32, 54f. 111. 369. 497.
Vitruv 86.
Vitry, Philipp von 202.
Vittori, L. 438.
Vivaldi, Ant. 417. 529.
Vogl (Sänger) 680.
Vogler, G. J. 692. 701. **723**.
Voigtländer, G. 363.
Volbach, Fritz 502. **814**.
Volkmann, Rob 737.
Volkslied 7. **170**. 176 179. 228. 247. 360.
Vrchlicky 589.
Vulpius, M. 448. 461.

W.

Wackernagel 182.
Wagner, Kosima. 773.
— Richard 2. 3. 11. 12. 17. 36 87. 94. 107. 109. 170. 221. 222 226. 227. 270. 276. 277. 279. 280. 281. 283. 284. 285. 304. 310. 335. 373. 379. 428 429. 479. 504. 512. 553. 556. 559. 560. 561. 562. 563. 565. 569. 575. 584. 589. 590. 591. 620. 629. 650. 670. 671. 672. 688. 698. 699. 700. 702. 703. 704. 720. 721. 722. 727. 729. 742. 744. 752. **753**. 780. 783. 785. 787. 794. 795. 797. 800. 803. 804. 806. 826.
— Siegfried 283. **802**.
— Wilhelmine (Minna Planer) 760. 773.
Waldmann 740.
Waldstein, F. E. G., Graf 644. 647.
Wallaschek, Rich. 19. 38.
Walther, Joh. 185. 448.
— J. G. 534.
— v. d. Vogelweide 148. 153. 167. 174. 360.
Walzer, der 11. 739. 741.
Wasielewski 420.
Weber, Aloysia 627.
— K. M. v 11. 222. 283. 483. 484. 505. 588. 682. 683. 686. 688. 692. 693. **700**. 704. 712. 721. 722. 728. 739. 740. 746. 757. 758.
— Marianne 701.
Wegeler 644. 649. 659.
Wegener, G. 59.
Wegmann 323
Weichmann, J. 362.
Weigl, Joh. 598.
Weimer, G. 463.
Weingartner, Felix 748. 797. **814**. 816.
Weinlig, Theod. 760.
Weis, K. 821.
Weise, Chr. 364.
Weiße, Chr. F. 581. 582.
Weitzmann, 388.
Werner, Ch. 362.
Wesendonk, Math. 770.
Westphal, Rudolf 84.
Widmann 279.
Widor, Ch. 816.
Wieck, Friedrich 728. 729.
— Cl., s. Schumann, Klara.
Wieland 587.
Wilhelm Graf von Poitiers 150. 160.
Willaert, Adrian 221. **234**. 253. 267. 292. 408. 411.
Winckelmann, J. J. 84.
Winter, Peter von 584.
Winterberger, Alex 817.
Witt, Franz 484. 485.
Wolf, E. W. 583.
— Hugo 11. 972. 677. 678. 679. 800. **816**. 817.
Wolf-Ferrari, E. 808.
Wolff, Jul. 704.
Wolfram von Eschenbach 153. 167. 224.
Wolfrum, Phil. 186. **716**.
Wolzogen, E. v. 813.
— Hans von 513.
Woyrsch, Felix 715.
Wranitzky, Paul 698. **723**. 820.
Wüllner, Franz 714.

Z.

Zachau 490.
Zarlino, Gioseffo 237.
Zelenka, J. D. 820.
Zeller, Karl 742.
Zelter, K Fr. 1. **595**. 707. 718. 732. 733.
Zeno 329. 442.
Zigeuner, Musik der 38. **41**.
Zmeskall, Baron von 655.
Zöllner, Heinrich 280. **798**.
— K. Fr. 718.
Zumpe, Johann 395.
Zumsteeg, J. R. 587. **595**. 766.